

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS

**ANDRÉ LUIZ RIBEIRO VITORINO**

**A COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO: PRÁTICAS E APOSTAS NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

**BRASÍLIA - DF  
2018**

ANDRÉ LUIZ RIBEIRO VITORINO

**A COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO: PRÁTICAS E APOSTAS NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de conclusão de curso de  
Bacharelado em Teoria, Crítica e História  
da Arte, do Departamento de Artes  
Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cândida F.  
de Avelar Fernandes

Brasília – DF  
2018

ANDRÉ LUIZ RIBEIRO VITORINO

**A COLEÇÃO SÉRGIO CARVALHO: PRÁTICAS E APOSTAS NA ARTE  
CONTEMPORÂNEA**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr<sup>a</sup> Ana Cândida F. de Avelar Fernandes – Orientadora

Prof. Dr<sup>a</sup> Adriana Mattos Clen Macedo

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha orientadora, Profa. Ana Avelar, pela paciência e compreensão. Aos membros da banca, Prof. Emerson Dionísio e Profa. Adriana Clen, pela disponibilidade, interesse e contribuições valiosas.

Agradeço aos professores do curso com os quais tive a honra de aprender sobre arte e sobre vida, particularmente à Profa. Iracema Lecourt, Profa. Cecília Mori, Prof. Pedro Alvim, Prof. Átila Regiani, Profa. Karina Dias e Prof. Biagio D'angelo.

Ao charmoso grupo dos amigos mais velhos, Roberta Oliveira, Érika Kimie, Ana Vitória Lafetá, Maria Cipriano e Werner Gonçalves. A melhor turma.

Aos demais colegas do curso, especial agradecimento a Tito Galvão, Sormani Vasconcelos, Ana Paula, Cacau, César e Fernando, com os quais tive mais contato e me auxiliaram bastante durante o curso.

Agradeço aos artistas Camila Soato, João Angelini e Bruno Vilela. Sua contribuição foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

À curadora Marília Panitz pela disponibilidade, boa vontade e generosidade.

À museóloga Ana Frade pelas colaborações generosas e por estar cuidando da coleção atualmente.

Ao colecionador Sérgio Carvalho que gentilmente abriu sua casa e sua coleção para esta pesquisa.

Aos meus pais e família sempre e acima de tudo.

Aos meus companheiros do dia a dia José Márcio e Noel (sempre por perto), à sua paciência e compreensão.

## **RESUMO**

Por meio desta pesquisa, pretende-se mapear as práticas que norteiam o processo de colecionismo de Sérgio Carvalho, colecionador do Distrito Federal que possui um dos maiores acervos de arte contemporânea brasileira do Centro-Oeste. Com representantes de todas as regiões do Brasil, sua coleção já conta com mais de 2.000 obras, sendo formada por pinturas, esculturas, objetos, fotografias, performances, vídeos e instalações, entre outros. Seu processo de seleção de artistas pondera critérios que habilitam ou não a entrada na coleção, na qual chama a atenção a preponderância de artistas jovens. A entrevista com Carvalho oferece subsídios para futuros estudos sobre coleções estabelecidas na capital federal e as especificidades conferidas pela distância do eixo Rio-São Paulo.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Coleção; Colecionismo; Curadoria; Sérgio Carvalho.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
I – A ORIGEM E O DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO	12
As mostras	16
O colecionador e a coleção	22
As palavras do colecionador	22
Camila Soato	24
João Angelini	26
Bruno Vilela	29
Coleção de risco	31
II – O MOMENTO ATUAL DA COLEÇÃO E A VISÃO DE FUTURO	35
A localização da coleção	39
III – CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	48
APÊNDICE A - Entrevista com a artista Camila Soato realizada em 16 de maio de 2018, em Brasília.	49
APÊNDICE B - Entrevista com a curadora Marília Panitz realizada em 18 de maio de 2018, em Brasília.	60
APÊNDICE C - Entrevista com o colecionador Sérgio Carvalho realizada em 19 de maio de 2018, em Brasília.	73
APÊNDICE D - Entrevista com o artista João Angelini realizada dia 22 de maio de 2018, em Brasília.	92
APÊNDICE E - Entrevista com o artista Bruno Vilela realizada dia 30 de maio de 2018, por e-mail	110

## LISTA DE FIGURAS

Figura. 1 – Sérgio Carvalho, Denise Mattar, Priscila Arantes e alguns dos artistas participantes da exposição Duplo Olhar no Paço das Artes em São Paulo. Foto: Denise Andrade

Figura 2 – Obras de Oriana Duarte (na parede) e José Rufino, expostas no Museu Correios em Brasília. Foto do catálogo da exposição Vértice. Foto: Vicente de Melo

Figura 3 - Vista da exposição Cantata no Centro Cultural Minas Tênis Clube, Belo Horizonte. Foto: Ding Musa

Figura 4 – Vista da exposição Contraponto, Museu Nacional, Brasília. Foto: Ding Musa

Figura 5 - Camila Soato *Cuspi, Guspi ou Cuspe*, 2012 Óleo sobre faixa de protesto 310 x 80 cm (Tríptico) Foto do catálogo da exposição Vértice. Foto: Vicente de Melo

Figura 6 - João Angelini, *LER*, 2007, Vídeo 7'58", Foto do catálogo da exposição Cantata. Foto: Ding Musa

Figura 7 - Vista Parcial da obra *A Sala Verde*. Montagem na exposição Contraponto. Foto: Ding Musa

Figura 8 - Uma das reservas técnicas da residência do colecionador. Foto: André Vitorino.

Figura 9 - Obras sendo recebidas e instaladas na casa do colecionador. Foto: André Vitorino

## INTRODUÇÃO

A prática de colecionar apresenta motivações, particularidades e ritos que se manifestam de forma única em cada coleção. Cada colecionador desenvolve seu modo de conhecer, escolher, organizar, desenvolver e partilhar (ou não) sua coleção, gerando recortes únicos dos objetos colecionados.

Essa prática jamais pode ser apartada de seu agente, o colecionador. Segundo o estudioso Cícero Antônio de Almeida (2012, p. 184):

Para entender o universo das coleções devemos, antes de mais nada, entender os colecionadores. O colecionador não é tão somente o indivíduo que coleciona; é ele quem “inventa” a coleção. Os objetos que formam uma coleção não existem em estado latente; precisam ser escolhidos, classificados e “possuídos”. Coleção e colecionador dialogam permanentemente, e se confundem, imersos numa mesma lógica.

Para ilustrar alguns perfis que compõem a estratégia escolhida por colecionadores (ou opções frente aos distintos comportamentos e variações), o historiador da arte português Alexandre Melo observa: o critério econômico, “que vai desde o puro especulador financeiro até o mecenas histórico”; as diferenciações ao nível de motivações, hierarquia econômica em função do poder de compra ou cultural, em função do grau de informação e da zona de gosto estético; grau de estabilidade e continuidade, de acordo com o ritmo de compras e eventuais trocas ou vendas; vocação para revelações, atualidade ou consagrados; alcance geográfico, regional ou global; opção de tendência ou eclética; relação com os artistas mais próxima e ativa ou mais distante e neutra. Acrescenta ainda a forma de tomada de decisão: sozinho ou com recurso a conselheiros, arrebatados e ponderados, emotivos ou sistemáticos; quanto a compra: no estúdio do artista, na galeria, nas feiras, no mercado secundário ou em leilões. (MELO, 1994)



Entre as coleções de arte, interessam especialmente a esta pesquisa as coleções de arte contemporânea, e, em particular, de arte contemporânea brasileira.

Colecionadores tem um papel fundamental ao apostar, selecionar, adquirir, organizar e manter esse patrimônio recente, frequentemente arriscando-se com novos nomes que podem vir a constituir o quadro da história da arte brasileira – ou que dela venham a ser excluídos, dadas as negociações das forças em jogo no cenário artístico de cada época. A socióloga Nathalie Heinich (2014), ao analisar os papéis no sistema contemporâneo da arte, coloca o colecionador entre os intermediários, aqueles entes com papel “nevrálgico” no sistema, determinantes na entrada ou não de um artista no circuito contemporâneo. Uma vez que gozam de certa independência, pois o colecionador particular não se subordina a regulações públicas ou determinações de outros atores (conselhos, núcleos ou instituições), esses agentes culturais escolhem segundo critérios próprios – sejam ou não critérios de mercado – e podem arriscar-se mais do que instituições (que, em geral, precisam prestar contas e justificar suas escolhas) no toma lá dá cá complexo do mercado de arte.

No século XX, incumbiram-se dessa tarefa figuras ímpares do cenário nacional como Gilberto Chateaubriand, Walther Moreira Salles, Raymundo Ottoni de Castro Maia, Hecilda e Sérgio Fadel, Joaquim Paiva<sup>1</sup>, entre muitos outros. Hoje de reconhecida importância na constituição desse patrimônio, suas coleções estão em museus, institutos, fundações e instituições (públicas e privadas) responsáveis por armazená-las, conservá-las, mantê-las e, principalmente, expô-las ao público em geral e aos pesquisadores e estudiosos das obras que as compõe. O regime de comodato rege muitas dessas coleções.

No século XXI, grandes nomes de colecionadores já se estabeleceram, como: Bernardo Paz – e o controverso caso do Instituto Inhotim<sup>2</sup> -, José Olympio Pereira, Roger Wright, João Carlos Figueiredo Ferraz, entre outros.

---

<sup>1</sup> Joaquim Paiva é um artista, diplomata e colecionador de fotografias. Atualmente possui mais de 1000 obras de sua coleção em comodato com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sérgio Carvalho considera-o uma referência em termos de colecionismo no Brasil e conta ter se inspirado em sua atuação.

<sup>2</sup> Conforme matéria veiculada no jornal Folha de São Paulo em 28 de novembro de 2017, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1938902-bernardo-paz-deixa-presidencia-do-conselho-do-instituto-inhotim.shtml>, acessada em 17/06/2018

Nessa direção, esta pesquisa se ocupa da coleção de Sérgio Carvalho, um colecionador de arte contemporânea de Brasília, reconhecido nacionalmente<sup>3</sup> por seu acervo de arte brasileira contemporânea e, particularmente, de artistas jovens. Sua prática está consolidando uma grande coleção cujo recorte principal parte do final dos anos 1990 até hoje, e se caracteriza pela diversidade de obras, suportes, técnicas e assuntos. Com representantes de todas as regiões do Brasil, a coleção já conta com mais de 2.000 obras, sendo formada por pinturas, esculturas, objetos, fotografias, performances, vídeos e instalações, entre outros.

A distância do eixo Rio-São Paulo, onde o mercado de arte é mais consolidado e vigoroso, constitui outra particularidade da prática de Sérgio Carvalho. Se, por um lado, a distância desses grandes centros mantém o colecionador à parte de importantes eventos e de um cenário mais efervescente, o fato do colecionador residir e trabalhar em Brasília possibilita uma vivência mais próxima dos artistas da cidade.

Por esse prisma, estudar a coleção de Sérgio Carvalho traz um benefício duplo à pesquisa. Primeiro, pela facilidade de acesso à coleção e ao colecionador. Segundo, pela possibilidade de iniciar a pesquisa de uma grande coleção particular de arte contemporânea estabelecida na cidade, formada por um grande número de artistas de Brasília e do entorno, buscando oferecer mais subsídios para a compreensão do atual cenário artístico brasiliense.

Estudos sistematizados de coleções de arte no Brasil ainda são bastante incipientes. Apesar de haver um vasto número de publicações sobre coleções particulares, em geral, tais estudos estão mais voltados para as obras de arte do que para a ação do colecionador (GOMIDE, 2014). Iniciar os estudos em uma coleção que apresenta um importante panorama da produção artística da atualidade no momento é fundamental para auxiliar a composição desse quadro. Da mesma maneira, a disponibilidade do colecionador para realizar entrevistas e para mostrar sua coleção cria a oportunidade para a realização deste trabalho<sup>4</sup>.

Peças-chave do sistema artístico, frequentemente os colecionadores são protagonistas nas galerias, mostras, exposições, feiras e leilões de arte, sendo

---

<sup>3</sup> Esse reconhecimento pode ser exemplificado por mostras no Paço das Artes, em São Paulo, no Centro Cultural Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, no Museu Nacional República, em Brasília, entre outras instituições.

<sup>4</sup> Foi realizada uma entrevista, transcrita nos apêndices, em 19/05/18 na residência do colecionador.

grandes responsáveis pela manutenção da produção artística atual. Segundo a filósofa Anne Cauquelin, ainda se referindo ao colecionador no âmbito da modernidade:

É uma reprodução do grande burguês ou do aristocrata esclarecido, amante das coisas belas e possuidor dos meios para satisfazer seus gostos. Seu ecletismo garante, em princípio, um largo leque de escolhas possíveis dentro do que lhe será proposto. Como ele está 'em evidência', torna-se por si mesmo a melhor propaganda para os pintores que adquire. Funciona como locomotiva. Funciona também como tesouro público. De fato, a tradição manda que legue sua coleção a um museu, a uma fundação, tornando assim disponível uma quantidade não-negligenciável de obras maiores e outras menos importantes, ou até mesmo desconhecidas. Agente ativo do mercado, assegura também a troca com outros colecionadores, fazendo transitar as obras de um país para outro. Com isso, reforça a atividade dos mediadores; tece o vínculo entre marchands e críticos, é um ponto central do mecanismo. (CAUQUELIN, 2005, p. 49)

No Brasil contemporâneo, esse contorno que a estudiosa dá ao colecionador *moderno* permanece em parte. O colecionador se inseriu nos conselhos e nas associações de amigos, porém, a reprodução desse papel de aristocrata, *amante da arte* e um agente em evidência, que funciona como propaganda e locomotiva permanece, e o colecionador se mantém como vínculo entre marchands e críticos, ponto central do mecanismo.

A manutenção desse papel provavelmente deve-se à depauperação dos museus públicos, impedidos de concorrer com os altos valores praticados pelo mercado de artistas contemporâneos. Grande parte das atuais associações de amigos, ainda no que diz respeito a museus públicos, são ineficientes como patrocinadores das aquisições, o que contribui para o parco poder de negociação dessas instituições no mercado. Muitos colecionadores ocupam esse lugar que seria da associação de amigos, como é o caso de Gilberto Chateaubriand em relação ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, protagonizando o programa de aquisições.

Essas e outras questões são objeto do estudo desta pesquisa e são discutidas a partir da coleção de Sérgio Carvalho, com entrevistas realizadas com ele, com artistas presentes em sua coleção e com Marília Panitz – curadora de uma grande mostra do acervo de Carvalho e figura de proa no sistema artístico da cena local. A partir delas, foram enumerados aspectos e particularidades que possibilitam uma visão da coleção como um processo pessoal, permeado por sua vivência e valores, buscando mostrar como uma grande coleção de arte contemporânea vem se construindo e adquirindo visibilidade no decorrer de sua formação.

## I – A ORIGEM E O DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO

Na primeira mostra da coleção Gilberto Chateaubriand na cidade de São Paulo, em 1984, intitulada *Coleção Gilberto Chateaubriand: Retrato e Auto-Retrato da Arte Brasileira*, Frederico Moraes, curador da mostra, publica um texto chamado “Retrato e auto-retrato da arte brasileira” (MORAIS, 2004a), no qual transita pela arte brasileira a partir do recorte da coleção.

O percurso proposto pelo curador para a apresentação do acervo demonstra a grandeza (tanto na amplitude, quanto na diversidade) da coleção, formada principalmente por arte moderna brasileira. Ao falar da organização da mostra, Frederico, justificando suas escolhas, afirma:

procurei ver a coleção a partir de seu interior, mas, também, a partir dos acontecimentos atuais da arte brasileira e/ou internacional. Este último aspecto me levou a valorizar obras ou tendências às vezes pouco analisadas na coleção, como, por exemplo, a abstração informal, a pintura de Antônio Bandeira (...) a destacar alguns artistas que considero como passagens para o que está ocorrendo hoje, como é o caso de Loio-Pérsio, Maria Leontina, Ivan Serpa figurativo, e a enfatizar o lado mais emocional da arte brasileira. (MORAIS, 2004a, p. 28)

As grandes coleções de arte permitem diversos recortes a partir de eixos a serem explorados nas mostras e apresentações de seu conteúdo (ou de aspectos da sociedade, afetivos, cronológicos, geográficos, temáticos, entre outros). Também é possível ao curador definir eixos *poéticos* a partir da coleção, quando ela disponibiliza número suficiente de trabalhos de grande qualidade para a composição dessa narrativa. Essa riqueza deixa claro o quanto uma coleção de arte de qualidade pode ser útil para a pesquisa e estudo da produção artística, afinal, uma das dimensões mais importantes das coleções (aí, não somente das coleções de arte) é a possibilidade de servir a pesquisadores e a estudiosos no desenvolvimento

de seu trabalho. Para pesquisas em arte brasileira, em particular, elas representam um farto material, não sendo incomuns os estudos e análises da produção artística brasileira a partir delas.

Nesta pesquisa, o colecionador responsável pela empreitada, o advogado e Procurador do Distrito Federal, Sérgio Carvalho, tem sua trajetória marcada pelo apoio a músicos e artistas visuais. Ele próprio pianista, formou-se em Direito pela Universidade de Brasília (em 1983). Pai de duas filhas, Carvalho se viu obrigado a dedicar-se ao Direito, para ele, de retorno financeiro mais rápido e seguro. Nunca abandonou a música, mantendo-se sempre envolvido no meio como uma espécie de produtor independente, fazendo shows e produzindo CDs de músicos amigos.

A partir de 2003, passou a interessar-se também por arte contemporânea. Como explica:

Seduzido pelo impacto visual que os trabalhos desses artistas proporcionavam, além da admiração pela coragem de serem exclusivamente artistas, resolvi colecionar arte contemporânea brasileira, conhecendo seus artífices.”(CARVALHO, 2014)

Apesar de recente, a coleção já apresenta os posicionamentos do colecionador. Talvez o mais marcante seja o comprometimento que o artista deve ter no desenvolvimento de seu trabalho, o que Carvalho entende como seu compromisso com a produção artística.

Com obras predominantemente produzidas a partir dos anos 2000, essa coleção já constitui um importante panorama da produção artística nacional recente, um amplo material de pesquisa sobre arte contemporânea brasileira. Contando com mais de 2.000 obras de 164 artistas<sup>5</sup> brasileiros<sup>6</sup>, a coleção possui como critério de formação o fato dos artistas estarem produzindo a partir do ano 2000 (CARVALHO, 2016).

Assim como os colecionadores Gilberto Chateaubriand e Adolpho Leirner, Sérgio Carvalho adquire a maioria de suas obras diretamente dos artistas (raramente compra em galerias e, segundo ele, nunca em leilões ou no mercado secundário). Essa abordagem possibilita que tenha acesso tanto a obras que ainda não foram expostas, em primeira mão, quanto a obras de caráter experimental e

---

<sup>5</sup> Conforme dados encaminhados pela arquivista que cuida da coleção, Ana Frade.

<sup>6</sup> A coleção possui obra de apenas um estrangeiro, o artista português Manuel Caeiro, amigo pessoal do colecionador.

pesquisas paralelas à produção comercial do artista (MORAIS, 2004), garantindo ao colecionador a possibilidade de aquisição de uma obra antes que ela seja apresentada comercialmente.

A aquisição intermediada por galerias de arte e agentes especializados possui particularidades que podem reverter-se em benefícios. O apoio no processo de constituição de uma grande coleção de arte fundada nessa mediação institucional, a Coleção Figueiredo Ferraz, foi assim descrita pelo pesquisador Emerson Dionísio de Oliveira (2017, p. 68):

A presença de galeristas, críticos especializados e curadores em toda a cadeia constitutiva da coleção oferece-nos a possibilidade de verificar um sistema de seleções mediadas que implicaram não apenas na garantia de que a coleção expressasse o “gosto” particular do colecionador, mas, também garantiu que as obras tivessem uma sobrevida nas narrativas dos especialistas, justamente por que os valores que definiram quais obras selecionar eram compartilhados.

Há colecionadores que optam por um contato maior com os produtores de arte e ponderam seus critérios de escolha com outros valores, acentuando seu gosto pessoal e as relações estabelecidas a partir da constituição da coleção. Eventualmente, é aí que está a motivação do colecionador. A esse respeito, o colecionador Adolpho Leirner, que fundamentou sua coleção no contato direto com os artistas, coloca:

Conhecendo coleções de altíssima qualidade de artistas como Pancetti, Guignard, Tarsila, Di Cavalcanti, Nery, Portinari e outros, uma coleção de artistas falecidos e já consagrados pela crítica e pelo mercado eliminaria o contato direto do colecionador com o criador. Este foi meu ponto de partida para a formação desta coleção: colecionar artistas do nosso tempo me pareceu mais difícil e estimulante. Arriscar, mesmo que com erros. (LEIRNER, 1988, p.8)

A respeito dos relacionamentos estabelecidos, o colecionador ainda pontua:

As relações entre colecionadores e artistas sempre foram difíceis, seja do ponto de vista intelectual, seja pela diferença de visões de mundo, pela expectativa de preços baixos, que ofendem os artistas, ou pela total indiferença com relação ao seu trabalho. Mas, em contrapartida, existe uma grande satisfação quando o interesse é bilateral. Deparei-me muitas vezes com essas situações: sentimentos de ciúme, de poder e compreensão com relação à perda de suas obras, como se fossem seus próprios filhos. (LEIRNER, 1988, p.9)

As práticas de Sérgio Carvalho alinham-se predominantemente à visão de Adolpho Leirner. Carvalho assume opções de risco e opta, sempre que possível, por adquirir os trabalhos diretamente dos artistas, nunca antes de conhecê-los

pessoalmente. Segundo o próprio Carvalho, “só compro se eu gostar do artista, se não gostar não compro”. (CARVALHO, 2014 p.6)

Um dos focos principais de Carvalho são os artistas jovens, muitas vezes ainda sem representação em galeria. O seu acesso a artistas através de outros meios – indicação de outros artistas e eventos sociais em geral –, que não somente as galerias de arte, proporciona o encontro com esses artistas, possibilitando ainda o fomento de uma parcela de mercado mais precário. Esses artistas, às vezes antes de concluir o curso de graduação, ao ter seu trabalho adquirido pelo colecionador ganham visibilidade, são alavancados pelas estratégias do próprio colecionador (exposições, empréstimos, catálogos, inserção em círculos de galeristas, críticos e curadores, entre outras), contribuindo com o desenvolvimento profissional deles. Por outro lado, a aposta em artistas jovens também é uma estratégia interessante para o colecionador, pois, os baixos custos de aquisição das obras permitem a aquisição de um grande conjunto de trabalhos e podem garantir um patrimônio futuro.

A grande maioria dos artistas não possui representantes para divulgar suas obras e, apesar de desenvolverem impressionantes trabalhos, não conseguem atingir o dito mercado de arte. Essa particularidade, todavia, não diminui o valor e a importância do que produzem. (CARVALHO, 2014 p.7)

Na concepção de Carvalho, cabe ao colecionador preservar a diversidade da memória visual, acreditando em sua intuição e do seu olhar. O colecionador pode impulsionar uma nova geração de artistas, consolidando carreiras e formando uma unidade com as obras que adquiriu (CARVALHO, 2014).

A partir do início de uma amizade com os artistas Valéria Pena-Costa, Nazareno, José Rufino e Eduardo Frota, em 2003, Sérgio Carvalho conta ter despertado para “a importância de se conhecer o artista: seu modo de agir e pensar, seu comprometimento com o próprio universo criativo, seus desafios e ambições” (CARVALHO, 2014, p.6). A partir daí, espelhando-se no exemplo do colecionador e fotógrafo Joaquim Paiva, apresentado por Nazareno, Carvalho inicia um processo de aquisição “gradual e constante com o objetivo de formar um acervo representativo de cada artista eleito, composto por obras balizadas, inicialmente, por indicações dos artistas com quem mantinha contato” (CARVALHO, 2014 p.6).

Carvalho estabelece então uma rede de contatos, que vem se desenvolvendo e se consolidando. Esse modelo de rede de comunicação contemporânea e a

inserção dos agentes nesse sistema foi objeto de análise de Cauquelin, que coloca, em relação aos produtores de arte:

Em uma rede complexa de comunicação, os atores são ativos de acordo com o maior ou menor número de ligações de que dispõe; de acordo com as conexões mais ou menos diretas – ou seja, mais rápidas ou menos rápidas – com outros atores, por sua vez também ativos. Assim, no domínio artístico, os atores mais ativos são os que dispõem de uma grande quantidade de informações, provenientes do conjunto da rede, e o mais rapidamente possível. Esses atores privilegiados se tornam os mestres locais. (CAUQUELIN, 2005, p.66;67)

Portanto, a partir de um conjunto de artistas, Carvalho integrou-se a esse complexo sistema, expandiu suas referências e conexões com artistas, outros colecionadores, galeristas e demais atores do meio, possibilitando o seu crescimento como colecionador e agente desse sistema das artes. Ele próprio narra como esse processo começou:

Ao contato com esses artistas e com Denise Mattar [curadora], foi adicionada memorável visita a Joaquim Paiva, proporcionada por Nazareno. (...) Nazareno indicou Lucia Koch, que, por sua vez, recomendou Regina Silveira, Rochele Costi, Mauro Restife, Rubens Mano e Marcos Chaves; José Rufino indicou Delson Uchôa e Efraim Almeida; Eduardo Frota apresentou Marcelo Silveira, Gil Vicente, Manoel Veiga e toda a efervescência artística de Recife. Nassar, por sua vez, indicou Marcone Moreira. Esses artistas, que também se tornaram amigos, mencionaram outros protagonistas (...) (CARVALHO, 2014)

A coleção cresceu rapidamente. Em 2014, onze anos depois de seu início, o acervo já contava com mais de mil obras de 108 artistas (MATTAR, 2014). Esse ano foi um marco para a coleção, pois, em janeiro, abriu no Paço das Artes, em São Paulo, *Duplo Olhar*, a primeira exposição da coleção.

### **As Mostras**

Com curadoria da amiga Denise Mattar, uma das curadoras brasileiras independentes mais ativas na cena atual, tendo realizado mostras de Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Pancetti e Emmanuel Nassar, a mostra apresentou 116 obras de 60 artistas, divididos em oito núcleos: *Corpo*, *Nonsense Stories*, *Memórias – segredos e afins*, *Referências*, *Tessituras*, *Paisagens Paisagens*, *Luz e Narrativas* (MATTAR, 2014).

A opção por mostrar a coleção agrupada por núcleos em torno de temas comuns da arte contemporânea e não dentro de eixos políticos, sociais ou regionais,



indica, para a curadora, a vocação da coleção à contemporaneidade e à diversidade de temas. Segundo Priscila Arantes, diretora do Paço das Artes:

Outro mérito de *Duplo Olhar* é ser composta por uma centena de obras em diversos suportes, oferecendo, assim, uma visão híbrida e ampla da diversidade de meios que caracterizam a contemporaneidade. Fotografias, performances, pinturas, esculturas, instalações interativas e trabalhos em vídeo fazem parte da coleção de Sérgio Carvalho. (ARANTES, 2014)

Sobre a escolha das obras para a mostra, Mattar publicou no catálogo da exposição:

Para mim, uma exposição é um ensaio visual e por isso o primeiro critério que estabeleci ao selecionar as obras da coleção de Sérgio, foi o de reunir conjuntos que conversassem entre si, ora com diálogos claros, ora com sussurros. (...)

Hoje, as antigas categorias de pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo e instalação não se excluem, mas se contaminam aumentando o espectro de criação e possibilitando leituras complexas e complementares. Assim optei por agrupar as obras em conjuntos que apresentam alguns dos principais temas tratados pela arte contemporânea. (MATTAR, 2014, p. 19)



Fig. 1 – Sérgio Carvalho, Denise Mattar, Priscila Arantes e alguns dos artistas participantes da exposição *Duplo Olhar* no Paço das Artes em São Paulo. Foto: Denise Andrade

Complementarmente, Sérgio Carvalho publica um texto neste catálogo, chamado *Encher os Olhos*, onde coloca seus critérios para a seleção de obras para

a coleção. Voltaremos a este texto mais adiante. Vale mencionar como aparece na foto oficial da mostra entre os artistas e a curadora, sugerindo um companheirismo entre o grupo e ele (fig.1).

Seguiu-se à exposição *Duplo Olhar* a exposição itinerante *Vértice*. Entre junho de 2015 e março de 2016, a mostra percorreu três capitais diferentes e apresentou novos recortes da coleção. Inicialmente no Museu Nacional dos Correios, em Brasília, depois no Centro Cultural Correios, no Rio de Janeiro e, por fim, no Centro Cultural Correios, em São Paulo. Essa exposição deu grande visibilidade à coleção, pois as obras transitaram em importantes centros culturais pelo circuito Rio-São Paulo. A curadoria dividiu a exposição em três grupos:

- sua inserção na realidade por meio de ações de caráter político, ou de descrição/comentário sobre o cotidiano, assim como relatos de viagens pessoais, tanto de deslocamentos reais (à maneira dos viajantes) quanto de processos de construção da própria poética. A esse grupo demos o nome de **Relatos**;
- a pesquisa dos artistas em torno da própria elaboração da obra (como certa engenharia poética). Aqui é o pensamento 'da obra', a ideia de suas relações internas como portadoras de sentido intrínseco, que orienta as conversas estabelecidas no espaço expositivo. A este grupo demos o nome de **Construções**;
- a questão da produção poética como sintoma. Nessas peças predomina a vertigem, o estranhamento como pontuação da experiência estética. Trata-se do exercício da configuração do que muitas vezes se apresenta sob o signo da dubeiedade (entre o ver e o evadir-se, fechar os olhos... talvez para 're-ver'). A este grupo demos o nome de **Assombros**. (PANITZ, MOKARZEL, MORGANA, 2015)

O primeiro grupo teve a curadoria de Marília Panitz, curadora estabelecida em Brasília e com significativo reconhecimento nacional, o segundo grupo de Polyanna Morgana, Professora na Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, artista do Distrito Federal, presente na coleção e amiga do colecionador, e o terceiro grupo ficou a cargo de Marisa Mokarzel, curadora residente em Belém também reconhecida nacionalmente por seu trabalho.

Segundo Marília Panitz, em entrevista reproduzida no Apêndice B, a equipe curatorial, ao analisar a coleção, identificou uma preponderância desses três temas e, como a proposta era apresentar a coleção, traçaram esse percurso a partir deles. Os espaços onde a mostra circulou propiciaram mistura gradativa dos temas. As obras, inicialmente expostas em três pavimentos do Museu dos Correios em Brasília, foram se misturando e se contaminando, segundo ela, nos espaços do Rio de

Janeiro e, finalmente, o espaço tornou-se “super misturado”<sup>7</sup> em São Paulo, colocando também essa vertente contemporânea: a fusão de suportes, a interpenetração de temas, a contaminação dos artistas e das obras.



Fig. 2 – Obras de Oriana Duarte (na parede) e José Rufino, expostas no Museu dos Correios em Brasília. Foto do catálogo da exposição *Vértice*. Foto: Vicente de Melo

A terceira mostra, a exposição *Cantata*, foi realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, de julho a setembro de 2016, e teve, novamente, curadoria de Denise Mattar.

Na primeira mostra da capital mineira, a curadora optou por um percurso poético, estabelecendo diálogos entre as obras comparáveis a melodias, daí o título *Cantata*, um tipo de composição vocal lírica, com acompanhamento instrumental e coro, segundo ela, “a mostra é uma cantata visual, formada por vozes solo, pelos

---

<sup>7</sup> Entrevista com Marília Panitz realizada em 18 de maio de 2018

timbres particulares dos diferentes artistas, que, somados liricamente, compõe uma melodia.” (MATAR, 2016)

Esse percurso mais livre foi orientado por conjuntos constituídos pela afinidade da busca empreendida pelos artistas. Os conjuntos são: *Encenações do Real*, *Entre Segredos*, *Raízes* e *Tempo Tempo Tempo Tempo*, além do núcleo de 20 vídeos selecionados pessoalmente pelo colecionador, *Atmosferas*.

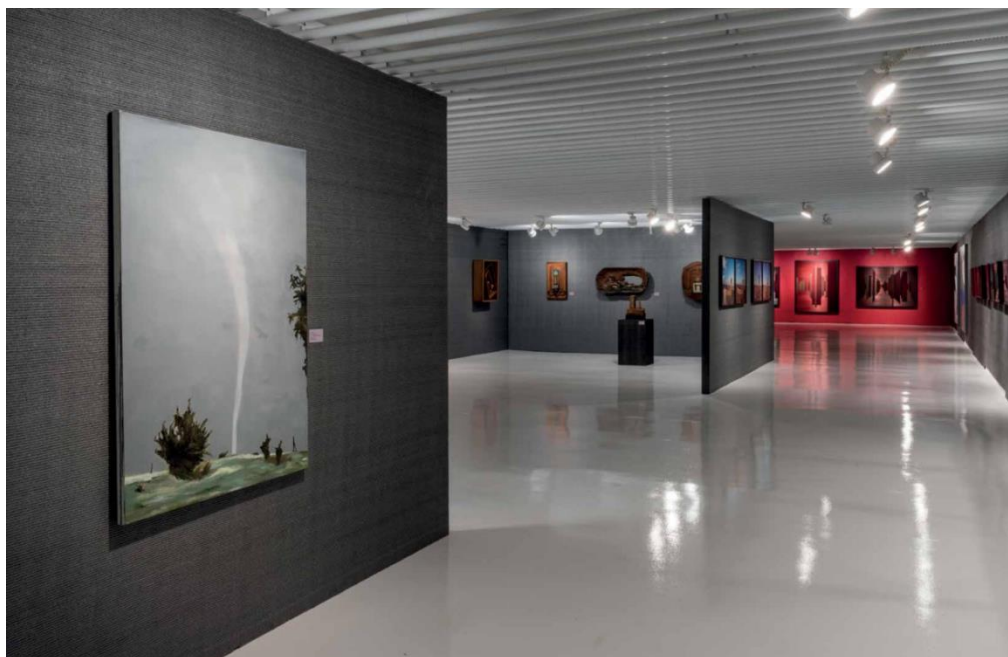


Fig. 3 - Vista da exposição Cantata  
Centro Cultural Minas Tênis Clube, Belo Horizonte-MG  
Foto: Ding Musa

A proposta curatorial foi destacar a significativa presença dos artistas mineiros na coleção. Dentre os 24 artistas expostos, 14 eram mineiros, de diferentes gerações em diversas mídias com pintura, fotografia, objetos, instalação e vídeo-objetos (MATAR, 2016). Apesar da aposta da curadora nos artistas mineiros, vale lembrar que os artistas da coleção provêm de 16 estados brasileiros, sendo o Distrito Federal a unidade da federação que mais possui representantes (seguida por São Paulo e Rio de Janeiro). Entretanto, a opção pelo recorte geográfico certamente visava criar um sentido de empatia com o público da cidade.

A quarta e última exposição do acervo de Sérgio Carvalho (até o momento), *Contraponto*, abriu as portas ao público no Museu da República, em Brasília, no dia 17 de novembro de 2017. Com previsão de encerramento em 25 de fevereiro de 2018, acabou prorrogada até final de abril. A curadora, Tereza de Arruda, com larga



atuação internacional e recentemente bastante atuante no cenário brasileiro, definiu essa mostra a partir dos artistas. Segundo ela,

a mostra CONTRAPONTO é composta de diversos núcleos individuais, proporcionando uma visão mais ampla da produção artística de cada um dos participantes. Em face dessa deliberada opção, o diálogo entre os artistas é secundário. (ARRUDA, 2018)

O Museu da República foi dividido em 34 espaços, sendo que cada espaço (uma parede, um canto, uma sala inteira ou um setor do piso) foi destinado a um artista ou coletivo. Essa mostra apresentou 430 obras, preenchendo o espaço do museu com um conjunto de exposições individuais. Ocuparam o museu telas enormes de Renato Valle (*O apocalipse depois de Samico*, 263 x 211 cm, grafite sobre lona, e *Velho de perfil ou A carta*, 337 x 212 cm, grafite sobre lona); uma praça com seis esculturas de Flávio Cerqueira; dezessete obras de Hildebrando de Castro, sob diversos suportes; mais de 50 obras de Nelson Leirner; pratos, vídeos e cédulas recortadas de João Angelini, uma instalação de Marcelo Silveira (entre outros trabalhos), fotografias de Berna Reale e Rodrigo Braga, e, na abertura da mostra, uma performance do Grupo EmpreZa.



Fig. 4 – Vista da exposição Contraponto  
Museu Nacional, Brasília-DF  
Foto: Ding Musa

### ***O colecionador e a coleção***

O agrupamento das obras em torno de artistas talvez seja a forma mais próxima de se conectar ao universo do colecionador e à sua forma de apresentar a coleção. Esse agrupamento reflete um aspecto importante da própria coleção, ou seja, além dos objetos colecionados, a forma com que o colecionador os organiza e os vê, revela o espaço ocupado por eles dentro da coleção.

O colecionador deixa clara a sua opção pelo artista. Inicialmente a partir do seu interesse em conhecê-lo, passando pela manutenção de um relacionamento próximo, de amizade com ele ou ela e, por fim, refletindo esse percurso em obras. A pergunta que deve ser feita é, segundo Carvalho: “quando o artista entrou pra coleção” e não “quando a obra entrou pra coleção”:

Eu me tornei amigo de uma pessoa e aí essa pessoa fala “olha você tem que conhecer o trabalho desse meu amigo” e aí eu acabei ficando amigo do cara. E vou adquirindo um número. Eu sempre tentei isso, um número expressivo de obras de cada um deles. Nunca me interessou ter um Marcelo [Solá], não. Eu quero ter uma porrada de Marcelo, para contar um pouco [sobre sua trajetória]. (CARVALHO, 2018)

Hoje, os artistas com o maior número de obras na coleção são a mineira Thaís Helt, a carioca Gisele Camargo, o paulista Nelson Leirner, a pernambucana Amanda Melo e o paraibano José Rufino (com 76, 69, 67, 56 e 51 obras, respectivamente).

### ***As palavras do colecionador***

Sérgio Carvalho escreveu textos para compor o catálogo de duas mostras da coleção. No texto que acompanha o catálogo da primeira exposição de seu acervo, *Duplo Olhar*, o colecionador chama a atenção para dois assuntos principais: a gênese e o processo de construção de sua coleção e a necessidade de valorização do artista dentro do sistema atual.

Na primeira parte do texto, Carvalho coloca sua amizade e respeito pelos artistas como eixo central da coleção. Parafraseado o artista Delson Uchôa, afirma: “Nesse contexto, como diz Delson Uchôa, acabei por colecionar amizades. Em verdade, pra mim, isso o que importa.”(CARVALHO, 2014, p.7)

Para Benjamin: “O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento” (BENJAMIN, 2006, p.239). Aparentemente há uma relação direta entre as obras e seus amigos artistas para Carvalho.

Na segunda parte do texto, o colecionador sai em defesa dos artistas, militando pela sua valorização, cobrando, principalmente, apoio e políticas públicas.

Para o colecionador, parte da solução para a valorização do artista e seu trabalho reside num apoio maior das instituições públicas, uma forma de reduzir a dependência do artista do mercado. Sérgio Carvalho aponta a carência de recursos públicos (tanto para uma política consistente de aquisições pelo estado quanto para preparar as instituições para receber os acervos privados) como o fator responsável pela situação atual. Segundo ele, a falta de política de aquisição por parte do Estado prejudica principalmente os jovens artistas, obrigando-os a partir para um representante comercial (CARVALHO, 2014).

Ainda em torno desse tema, Sérgio Carvalho publica, no catálogo da exposição *Cantata*, breve texto discorrendo sobre a paixão do colecionador e o seu compromisso com a disponibilização de seus acervos ao público. Para ele, a paixão do colecionador é “compulsiva”, “impulsiva”. “Assim, pouco importa se uma obra de arte consubstancia um ativo ou um seguro investimento. Para quem não coleciona por especulação, essas avaliações ficam em plano secundário: há um profundo abismo entre valores culturais e mercadológicos” (CARVALHO, 2016).

A distância entre valores culturais e mercadológicos dá coerência aos discursos proferidos pelo colecionador. A valorização do processo criativo, que, para ele, não deve ser medido por termos financeiros, e sim protegido dos agentes predadores do mercado, a necessidade de apoio do Estado para a prática do colecionismo (tanto público, quanto privado) e o fortalecimento das instituições públicas para a disponibilização de acervos ao público, com melhoria nas condições dessas instituições, formam uma linha de pensamento, que culmina com a disponibilização de seu próprio acervo ao público, ou com a conversão da coleção privada numa coleção pública: “*Cantata*, a quinta exposição, agora realizada em Belo Horizonte, reafirma a vontade e o sonho de que a coleção se torne pública” (CARVALHO, 2016, p.7).

Sérgio Carvalho também detalha neste texto o processo de eleição de obras (ou de artistas) para compor sua coleção. A partir de seus relatos, evidencia-se o

modo que opera esse processo. Sua pesquisa começa “por indicações dos artistas com quem mantinha contato” (CARVALHO, 2014 p. 7), ou “em intermináveis noites de insônia, pela Internet, descobria sites de arte de diversos outros artistas que, apesar de não inseridos em galerias, enchiam-me os olhos” (CARVALHO, 2014, p. 7).

Analisaremos alguns desses encontros, escolhidos a partir do grau de intimidade com o colecionador e a disponibilidade para a entrevista.

### **Camila Soato<sup>8</sup>**

Camila Soato, artista procedente do Distrito Federal (mais precisamente de Planaltina, cidade satélite), concluía o curso de graduação em Artes Visuais na Universidade de Brasília no ano de 2010. Ainda sem galeria, expunha seus trabalhos na feira “Mercado Arte Foto”, voltada para jovens artistas e organizada pela amiga Dani Estrella<sup>9</sup>.

Sérgio Carvalho viu o trabalho de Camila Soato e procurou saber mais sobre a artista. Na edição seguinte da feira, Carvalho procurou Soato e foi ao atelier da artista, uma “kit minúscula”, segundo ela, onde a artista residia e trabalhava. O colecionador saiu de lá com a série inteira *Circulogia do Mambembe*.

Carvalho é conhecido por realizar, em sua casa, *jam sessions* com músicos amigos, nas quais convida artistas e agentes do meio artístico. Soato passou a frequentar esse círculo. Como Nathalie Heinich (2014) coloca, a inserção dos artistas no mundo da arte contemporânea passa por essas estruturas, esses “nós” do percurso (a socióloga chama de nó as barreiras que os novos artistas tem que romper até se consolidarem no mercado). Soato pratica a “gramática” da arte contemporânea (Nathalie Heinich chama de gramática da arte contemporânea o percurso e o método de agir que o artista deve proceder no “ambiente” da arte contemporânea), e um passo é a inserção nestes circuitos.

---

<sup>8</sup> Trecho baseado no depoimento da artista em entrevista ao autor concedida em 16 de maio de 2018.

<sup>9</sup> Dani Estrella também é formada em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília e uma produtora conhecida na cidade. Atualmente é fundadora da empresa Bloco A e sócia fundadora da Nave, espaço independente de experiências artísticas em Brasília.



Dois anos depois desse encontro, em 2013, Soato foi indicada ao Prêmio Pipa<sup>10</sup>, consagrando-se vencedora na categoria “Voto Popular Exposição”. Com destaque na mídia, Carvalho orientou Camila em relação aos cuidados necessários ao lidar com galerias e agentes e estabeleceu contatos entre a artista e galeristas de sua confiança.

Hoje uma artista reconhecida e premiada, para ela, seu trabalho não foi imediatamente compreendido e aceito na sua cidade de formação. O restrito número de galerias de arte em Brasília à época e a falta de estratégias para formação de público e apoio para espaços alternativos, deixaram a artista numa situação difícil ao concluir seu curso de graduação. O trabalho, impregnado de cenas inusitadas ou bizarras, comuns nas periferias e nos interiores do país, e de execução bruta, com massas pictóricas, formas grotescas, representações intencionalmente inacabadas e aguçado *ductus* formal<sup>11</sup>, não encontrou espaço comercial na cidade. Segundo a artista, as galerias não se interessavam pois o público da cidade, à época, estava mais inclinado para uma pintura mais limpa, de fatura mais delicada, menos impulsiva e grosseira. O mercado local já havia eleito os artistas de sua geração e Soato não estava entre eles. Na contramão, a Coleção Sérgio Carvalho possui trinta e cinco obras da artista. Diante disso, as ações de Carvalho impulsionaram a carreira de Soato.

---

<sup>10</sup> O Prêmio PIPA é uma parceria entre o Instituto PIPA e o MAM-Rio criado em 2010. É coordenado pela equipe do Instituto PIPA. (Disponível no site: [www.premiopipa.com.br](http://www.premiopipa.com.br). Acesso em 10/03/2018).

<sup>11</sup> De acordo com o texto do catálogo da exposição Contraponto, p.50.



Fig. 5 - Camila Soato  
Cuspi, Guspi ou Cuspe, 2012  
Óleo sobre faixa de protesto  
310 x 80 cm (Tríptico)  
Foto: Vicente de Mello

### **João Angelini<sup>12</sup>**

O artista João Angelini, também do Distrito Federal, foi indicado ao colecionador por amigos artistas. A partir das indicações de Márcio H. Mota e Luciana Paiva, já presentes na coleção. Sérgio Carvalho o convida para ir à sua residência, convidando também a artista Luciana Paiva.

Durante esse encontro, consciente da oportunidade, João Angelini apresentou o seu portfólio e os portfólios do coletivo que fazia parte (Grupo EmpreZa), os

---

<sup>12</sup> Trecho baseado no depoimento do artista em entrevista ao autor concedido em 22/05/2018.

portfólios dos artistas que compõe o coletivo e ainda o portfólio do coletivo de sua namorada, a artista Marcela Campos, *TresPe*. Em suas palavras:

E eu mostrei isso tudo, ele ficou, foi até meio esquizofrênico, assim, muita coisa junto. Tinha hora que ele não entendia de quem que era aquele trabalho que a gente estava vendo. É meio confuso mesmo, mas foi assim que se deu o nosso primeiro contato. Na mesma hora ele já sinalizou uma porção de compras, no meu portfólio. Só vídeo, animação e vídeo-objeto. E ele já, naquele momento, comprou alguns trabalhos que não existiam, mas que eu mostrei os esboços do projeto de pesquisa, que ele sinalizou interesse: "A, eu quero isso quando estiver pronto".

A aquisição de trabalhos em processo parece ser frequente na estratégia de Carvalho. Apesar de defender que o trabalho deve “encher os olhos” para figurar na coleção, são frequentes as ocasiões em que o colecionador adquire os trabalhos antes de estarem prontos (em projeto) ou mesmo de terem sido iniciados. Além do relato de Angelini, o próprio Sérgio Carvalho, em entrevista, comenta o assunto:

A Gisele Camargo, por exemplo, do Rio de Janeiro. Ela se mudou, saiu do Rio. (...) Mudou para Serra do Cipó. E ela está fazendo uma série que se chama *Brutos*, que são muito bacanas, muito bonitos. Aí ela me ligou, estava precisando de grana para fazer a mudança, para fazer as coisas lá, alugar a casa. Aí eu falei “então tá, vamos. Eu compro 10 *Brutos*.”, aí eu comprei 10 *Brutos*.

Na ocorrência acima, o colecionador não tinha visto a obra ou o projeto, porém fez a aquisição. Segundo ele, “Se for um artista que eu já conheço, eles me dão essa liberdade, assim ‘olha, se você não gostar, você fala’, mas é muito difícil, eu gosto.” (CARVALHO, 2018)

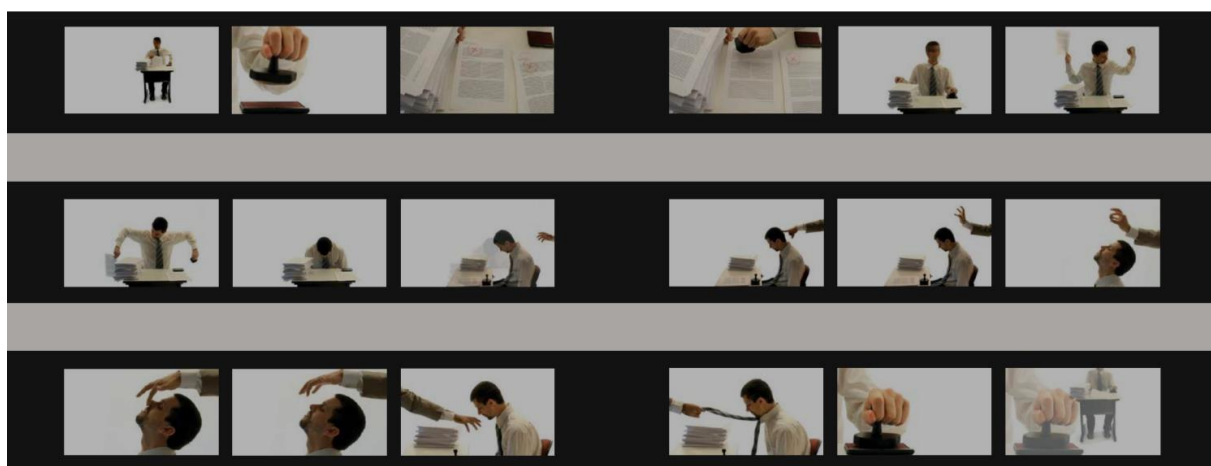


Fig. 6 - João Angelini  
LER, 2007  
Vídeo 7'58"  
Foto: Ding Musa

Hoje, o relacionamento com João Angelini e o Grupo EmpreZa é bastante sólido. Carvalho possui trabalhos de membros do grupo individualmente (Helô Sanvoy, Rava e o próprio João Angelini) e do próprio grupo, do qual Carvalho adquiriu a primeira performance para a coleção.

Foi João Angelini que propôs a venda da performance *Tríptico Matera*, 2013, a Sérgio Carvalho – não de registros, vestígios ou produtos da realização da performance, mas da performance em si. Em suas pesquisas, o artista não encontrou precedentes de comercialização de performances no Brasil. O negócio aconteceu nas vésperas da exposição *Duplo Olhar*, quando Carvalho solicitou que o EmpreZa apresentasse uma performance na abertura. Os termos definitivos do contrato de compra e venda da performance até hoje não foram definidos.

O trabalho de Angelini está bem representado dentro da coleção. Transitando entre performance, vídeo (construídos a partir de imagens estáticas, chamados *stop-motions*), animações e objetos. Amparados em cenas e objetos do cotidiano, os materiais utilizados (cédulas, moedas, pratos e outros) e as situações representadas estão inscritos nesse círculo do comum e, ao mesmo tempo, do inusitado. Hoje 24 obras do artista integram a coleção, provenientes de diversas séries de sua produção. Como havia procedido com Camila Soato, Sérgio Carvalho também o apoiou no mercado de arte:

Veio a SP-Arte Brasília, e ele falou “olha, vai ter um almoço com curadores, colecionadores e galeristas na minha casa. Monta seus livros e tudo aquilo, que eu quero isso na minha sala. E eu fui lá, montei, os mini-mapi que eu tinha da gota, enfim, umas bobagens assim. Na hora que o Edu e a Camila entraram, eles ficaram loucos com os trabalhos, “Quem é esse artista?” Eu estava no almoço, e a partir desses contatos, enfim. Foi negociação, eu fui parar na Leme.

É recorrente nas histórias o apoio do colecionador aos artistas. Essa estratégia traz múltiplos benefícios, pois, se por um lado representa um vigoroso suporte para a carreira do artista, por outro, firma o colecionador como uma referência no meio e promove os artistas eleitos para sua coleção. Para ambos, aperta o laço que une colecionador e artista.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Esse apoio ocorre no meio artístico em geral. Carvalho colabora com o empréstimo de obras para exposições, com a impressão de catálogos, com a produção de música, entre outros.

## Bruno Vilela<sup>14</sup>

Bruno Vilela, assim como Camila Soato, é um dos casos em que a obra de arte desperta o interesse do colecionador e, a partir dela são buscadas outras referências e um meio de conhecer pessoalmente o artista.

Vilela é um artista pernambucano que vive e trabalha no Recife. Foi procurado por Sérgio Carvalho após o colecionador tomar contato com o seu trabalho a partir de fotografias disponibilizadas pelo próprio artista. Carvalho buscou referências com seu amigo e também com o artista Rodrigo Braga (à época residente no Recife). Nas palavras do artista:

Sérgio é um grande amigo, um grande incentivador e fomentador do meu trabalho. Nos conhecemos através de amigos em comum. Um dia ele me mandou um e-mail falando de um catalogo que iria lançar, de uma exposição de sua obra no Paço das Artes, e eu fiquei impressionado como um colecionador particular fazia uma exposição daquele tamanho e nível de artistas numa instituição pública. Esse tipo de coisa só acontece com coleções póstumas. Algo inédito. Então falei de um convite para uma residência numa instituição em Lisboa e ele me fez a proposta de financiar o projeto.

Vilela refere-se à residência promovida pela *Carpe Diem* Arte e Pesquisa, instituição sediada no Palácio Pombal, em Lisboa. A partir do contato estabelecido no ano de 2015, o colecionador patrocinou integralmente a residência artística. O acordado entre as partes foi que Bruno “retribuiria” o patrocínio com algum trabalho produzido lá. Ao retornar, para a surpresa do colecionador, Bruno cedeu toda a produção da residência para a coleção. Nas palavras do colecionador: “E aí, quando ele chegou e falou: ‘Isso aqui é uma obra.’ e eu falei: ‘Como assim?’, e ele falou: ‘Tudo isso aqui que eu fiz é uma obra, é uma instalação e é sua.’”<sup>15</sup>.

A instalação procedente deste acordo, chamada *A Sala Verde*, foi exposta integralmente pela primeira vez no Brasil<sup>16</sup> na mostra *Contraponto*. Constituída de 17 obras, inclui um colar, um diário, uma carta, um mapa, pinturas, desenhos e um livro. Foi ainda a primeira obra de Bruno Vilela a entrar na coleção.

---

<sup>14</sup> Trecho baseado no depoimento do artista em entrevista ao autor em 30/05/2018.

<sup>15</sup> CARVALHO, 2018.

<sup>16</sup> Segundo informação do artista via Instagram, no endereço: [https://www.instagram.com/p/BbNHFy3l4QcYk1FTAnWnSxqrEvAHL\\_k8D\\_Ztik0/?hl=pt-br&taken-by=brunovilelarec](https://www.instagram.com/p/BbNHFy3l4QcYk1FTAnWnSxqrEvAHL_k8D_Ztik0/?hl=pt-br&taken-by=brunovilelarec) acesso em 17/06/2018

Atualmente a coleção possui, além de *A Sala Verde*, mais seis obras: cinco óleos, dois trabalhos da série *Voodoo Drama* e três da série *Ordem terceira dos arcanjos azuis*, e um pastel da série *Animattack*.

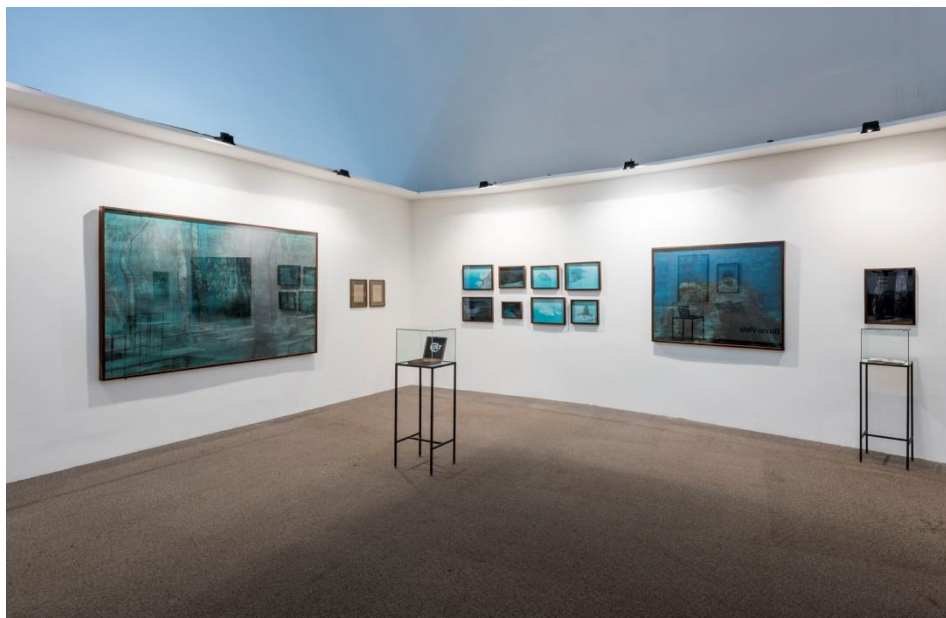


Fig. 7 – Vista Parcial da Obra *A Sala Verde*  
Montagem na exposição *Contraponto*  
Foto: Ding Musa

Ainda a respeito do estabelecimento de relação de amizade como um requisito para a relação comercial entre colecionador e artista, e, considerando que essas relações são fundamentais para a constituição da coleção, é importante lembrar que

Uma coleção não é só o que dela consta, mas também o que dela é excluído, formando uma rede de referências e remissões internas que constrói um ponto de vista sobre a realidade artística, destacando artistas e percursos, fazendo reviver tendências e correntes.(HARGREAVES, 2012)

Tomando a fala da pesquisadora portuguesa, no que concerne aos olhares propostos pela coleção (e a personalidade de cada colecionador) e aos olhares sobre ela, encerramos a análise da coleção por meio das lentes da curadora Marília Panitz.

### ***Coleção de risco***<sup>17</sup>

Convidada para a curadoria da mostra *Vértice*, Marília Panitz mergulhou na coleção buscando sua característica mais aparente. Diante disso, sua proposta inicial para a curadoria foi pensar conceitualmente a coleção e explorar aspectos não abordados na exposição *Duplo Olhar*.

Na sua visão, a primeira mostra contemplou o aspecto mais sedutor da coleção. Eram obras de grande formato, trabalhos com um poder de sedução muito forte. Já na segunda exposição, Marília procurou chamar a atenção para as apostas do colecionador, que, segundo ela, configuram a coleção (juntamente com a relação com os artistas e a afinidade por alguns temas, explorados adiante).

Essas apostas, em jovens artistas e em obras de difícil circulação, serviram então de ponto de partida para a proposta curatorial. Em suas palavras:

“a gente vai entrar dentro da sua coleção e vai chamar atenção, justamente para esse aspecto da sua coleção, que é você apostar, de você apostar em obras que muitas vezes tem uma difícil circulação”. Tanto que eu brinquei com ele: “vamos chamar de coleção de risco?”.

(...)

E a gente identificou nessa, vamos dizer, nessa dificuldade maior, de abordar certas obras, essa questão da relação da arte com o cotidiano, com a documentação de caráter político inclusive, que muitas vezes faz com que a imagem perca esse estatuto de obras de arte para o público. A Polyanna [Morgana] trabalhou com um investimento de novas geometrias dele. A Marisa [Mokarzel] pegou essa coisa mesmo da abjeção na arte, que ela aposta, e que ele aposta legal.

Essa particularidade da coleção, a vocação para a aposta, foi referendada pelo próprio colecionador, no catálogo da exposição *Cantata*, já na segunda metade de 2016, ao nomear o seu texto de “*Coleção de Riscos: capricho, ilusão e miopia*”, em referência à constatação de Panitz:

Assim, deve o colecionador confiar em sua instintiva compreensão do que representa arte, arriscando-se a garimpar tesouros e apostar no seu olhar.

Daí o comprometimento e a opção por uma coleção de riscos.(CARVALHO, 2016)

Buscando na coleção esse prisma, as curadoras identificaram três preponderâncias que definiram as linhas exploradas na mostra *Vértice*. Analisando

---

<sup>17</sup> Em entrevista concedida ao pesquisador em 18 de maio de 2018.

novamente esses temas com essa dificuldade em se apreender a obra em mente, efeito das apostas do colecionador, o grupo **Relatos** toma a seguinte conformação:

Tais propostas poéticas assumem claramente sua incompletude. Embora sejam, à sua maneira, relatos – de fatos, de processos, da passagem do tempo – elas tomam claramente a via metonímica – a via possível – encontram nossos olhos expondo suas partes suas tantas lacunas. E, em muitos casos, desestabilizam a noção que temos da experiência estética, ou daquilo que nos acostumamos a reconhecer como arte. Ultrapassam certas fronteiras de reconhecimento. (PANITZ, 2015, p.21)

Essa dificuldade de leitura aparece nas incompletudes, há uma certa precariedade na representação, fragmentária e resistente a uma leitura mais direta. Esses são os aspectos desse conjunto de obras, escolhidos como representativos da coleção, o aspecto narrativo de determinadas obras que representam uma preponderância dentro da coleção (PANITZ, 2015).

Entre os artistas presentes na coleção, os selecionados para representar este viés da coleção foram Antônio Dias, Fábio Baroli, José Rufino, Karina Dias, Nelson Leirner, Paulo Nazareth, Oriana Duarte, entre outros.

Presente também na coleção está o interesse do colecionador na exploração das fronteiras da arte com outras áreas do conhecimento e da linguagem. Tensionar o limite entre o que é arte e o que escapa ao seu campo também modela e constitui um fator de risco para a coleção, segundo Panitz:

Eu acho que ele está muito interessado nessa possibilidade de alargamento da linguagem artística. Ele é o primeiro dos primeiros caras do Brasil que vai colecionar vídeo, performance...

Quer dizer, esse alargamento da linguagem interessa a ele. A questão do atravessamento de campos, vamos dizer, desse apagamento de fronteiras de campo da arte com outros campos de linguagem, ou seja, a questão dos artistas que tenham trabalho muito literário, experiência científica interessa a ele, ou mesmo a documentação do tempo, quase jornalístico, essas coisas. É uma coleção que quase lança a pergunta: “até onde isso se configura efetivamente como arte?” (PANITZ em entrevista concedida ao autor em 18/05/2018)

Na coleção identificam-se claramente artistas que operam nesse viés, que mesclam a linguagem poética e experimental com uma linguagem científica, técnica ou histórica, que, a partir do campo da arte, acessa outros campos (ou o contrário): precários gabinetes de curiosidades, como na obra de Thaís Hêlt ou Valéria Pena-Costa, “maquinários construídos de forma precária e experimental, com o uso de



gambiarras eletrônicas”, como Milton Marques<sup>18</sup> ou uma “botânica fictícia”, como no trabalho de Laura Gorski<sup>19</sup>.

Esse aspecto é também muito bem representado pelo trabalho de Floriano Romano, ilustrado da seguinte forma no texto dedicado a ele no catálogo da exposição *Contraponto*:

Floriano Romano é um dos pioneiros no Brasil da arte sonora no espaço público, fazendo fusão entre instalações, performances e atuação como moderador de rádio. Ele cria não somente o som, mas transforma e adapta os objetos que passam a ser os interlocutores da narrativa, em voz ou ruído, por ele idealizada ou concebida para ações e instalações. (CONTRAPONTO, p.140)

Já o grupo **construções** parte do construtivismo a partir da visão do artista Hélio Oiticica, exposta no texto de 1962, “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”. Ali, o artista propõe que o construtivismo seja visto além do aspecto formal:

O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo “construtivismo” ou “arte construtiva” dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretencioso querer considerar, como fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como *construtivo* somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada “arte geométrica”, termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir “arte geométrica” por “arte construtiva”, que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação formal de ideias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. (...) Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. (OITICICA, 2006, p.87:88)

A partir desse ponto de vista, a curadora Polyanna Morgana passa a enxergar esse grupo como um legado do construtivismo como experiência reveladora dos processos de produção da arte, ela identifica e elenca um conjunto de obras e artistas que se sobressaem na reflexão de seu processo de fazer arte. Nesse sentido, a curadora estrutura seu discurso, fundamentado nessa abordagem do construtivismo de Oiticica:

O artista [Hélio Oiticica] parte de uma ressalva sobre a importância deste legado [do construtivismo russo] como experiência reveladora de consciência dos processos de produção da arte – que tornava possível investigar o que a arte coloca em ação

---

<sup>18</sup> Catálogo contraponto, p. 266

<sup>19</sup> Catálogo contraponto, p. 224

enquanto linguagem, ou seja, meio de significação – para alcançar a ideia de um espírito de construção que anima os criadores em uma época.  
(...)

Na exposição Vértice, o eixo Construções lança um olhar para as obras da Coleção Sérgio Carvalho que se pautam por um diálogo com essa herança histórica construtiva, a partir dos seus diversos modos de fazer e pensar a arte. (...) Neste eixo, encontramos obras (...) onde é possível reconhecer uma tendência reflexiva e, por vezes, autocrítica da arte (...). (MORGANA, 2015, p.74)

A extensão do conceito de construtivismo por Hélio Oiticica a respeito da constância da arte construtiva na produção da arte brasileira, torna o destaque desse conjunto de obras algo esperado dentro de uma coleção que busca certo nível de representatividade da arte brasileira contemporânea.

Lembremos que a vertente construtiva da arte brasileira é colocada pelo crítico Frederico Morais, entre outros estudiosos e intérpretes, como uma das “constantes” da nossa produção. Em seu texto *A vocação construtiva da arte latino-americana* (2004b), o crítico associa essa tendência, a uma “vontade construtiva”, decorrente da necessidade de se construir uma sociedade inteira, “onde tudo está por fazer, por construir”. A arte integraria um esforço de definição de um projeto nacional, adquirindo o sentido de organização do real, de transformação.

Os artistas e as obras escolhidas para compor esse grupo, incluem Emmanuel Nassar, Daniel Murgel, Marcelo Silveira, João Angelini, Rafael Carneiro, entre outros.

O último grupo de preponderâncias identificado na coleção foi definido pela palavra **Assombros**. No catálogo da exposição, a palavra elenca como significados (e expansão do termo) as palavras espanto, admiração, mistério, enigma e estranho e agrupa obras a partir dessa perspectiva, que operam na estranheza, na abjeção, no susto, segundo a curadora desse grupo (MOKARZEL, 2016).

Talvez esse seja mais que um tema recorrente nas obras e na mostra. A curadora Marília Panitz, em entrevista, disse considerar que o colecionador possui um interesse especial por obras ligadas “não simplesmente ao abjeto, mas à abjeção. A invisibilidade, a questão do material de sonhos, estranhamento, além do abjeto.” (PANITZ, 2018)

A lista de artistas selecionados nessa perspectiva inclui, entre outros, Berna Reale, Camila Soato, Flávio Cerqueira, Hildebrando de Castro, Márcio H. Mota, Raquel Nava, Rodrigo Braga e Fernanda Chieco.

## II – O MOMENTO ATUAL DA COLEÇÃO E A VISÃO DE FUTURO

Hoje a coleção conta com 168 artistas, 3 coletivos e pouco mais de duas mil obras de arte. O número de obras não pode ser precisado, pois existem obras já adquiridas e ainda não entregues, obras já entregues que ainda não entraram para o controle técnico, conjuntos que se confundem com obras e ainda não foram definidos. O ritmo acelerado de aquisições (no ano de 2016 foram adquiridas 175 obras, quase 15 obras por mês, e em 2017, 137, mais de 11 obras ao mês) também dificulta essa tarefa.

Com obras distribuídas entre a casa do colecionador (que dispõe de duas reservas técnicas e obras em todos os espaços disponíveis), seu escritório e as residências de familiares e amigos, a guarda, a conservação e a disponibilização da coleção ao público tornaram-se suas maiores preocupações.

Desde maio de 2016, Carvalho conta com o apoio de uma museóloga, Ana Maria Duarte Frade, para a catalogação da coleção. Esse apoio tem contribuído na profissionalização da gestão da coleção, e, ao mesmo tempo, levantado mais demandas e necessidades para a sua melhor conservação.

Esse limite imposto pelo armazenamento tem interferido nos procedimentos de seleção de obras, fazendo com que Carvalho se apoie em mídias que possam ser armazenadas de forma digital e obras que não precisam ser armazenadas, como performances, vídeos, arte digital e outras.



Fig. 8 - Uma das reservas técnicas da residência do colecionador  
Foto: André Vitorino

Ainda em decorrência da falta de espaço e de novas necessidades da coleção (que exigiram uma nova priorização dos investimentos), o ritmo de aquisições está sendo reduzido.

O colecionador está adotando estratégias para tornar a coleção pública, a fim de mantê-la sempre exposta e disponível para estudos e pesquisas. Entre essas estratégias está a divulgação e mostra do acervo. A última exposição, *Contraponto*, teve grande parte de seu custo absorvido pelo próprio colecionador (Carvalho fala em 75% dos custos de mais de cinco meses de exposição). Segundo ele, as mostras estão dando visibilidade à coleção com o objetivo de encontrar parceiros para a sua disponibilização permanente ao público.



Fig. 9 - Obras sendo recebidas e instaladas na casa do colecionador após a exposição *Contraponto*  
Foto André Vitorino

Para o próximo ano, já estão previstas outras exposições, que deverão contribuir com o processo. Também a partir de 2019, o colecionador deve se afastar da prática do Direito (tanto da Procuradoria, a partir de sua aposentadoria, quanto do escritório, do qual ele deve se afastar voluntariamente), permitindo maior dedicação à coleção e à música<sup>20</sup>.

A dificuldade dos colecionadores em encontrar formas de disponibilizar as coleções ao público é um problema encontrado por todas as grandes coleções de arte do Brasil. Para ele, a ausência de uma política clara e a precariedade do sistema museológico brasileiro (sempre sujeito ao corte de recursos e às instabilidades políticas e econômicas), constitui uma séria dificuldade para a constituição de parcerias entre os agentes públicos e os colecionadores. Essa precariedade tem definido uma tendência, desde os anos 1970 no Brasil, a de que os colecionadores criem seus próprios museus ou fundações culturais, desistindo de doar suas peças, inclusive por descrença na capacidade das instituições museais existentes em conservá-las e expô-las adequadamente. Outra forma comum de relação entre colecionadores privados e museus são as cessões de peças por comodato temporário, como mencionado, no qual o colecionador mantém a propriedade de suas peças, apesar de abrigá-las em museus existentes, públicos (ALMEIDA, 2012, p.196).

<sup>20</sup> Informação concedida em entrevista Apêndice B.

Algumas dessas parcerias são marcadas por conflitos e reviravoltas que frustram os colecionadores. As polêmicas causadas e os debates gerados em torno do tema tornam os exemplos numerosos. De colecionadores que desistiram de disponibilizar seu acervo em instituições públicas, como o caso dos Figueiredo Ferraz (OLIVEIRA, 2017), colecionadores que as disponibilizaram e sofrem com a instabilidade do sistema, como o caso de João Sattamini Neto e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói<sup>21</sup>, até o caso extremo da transferência da coleção Adolpho Leirner para o *Museum of Fine Arts* de Houston (EUA) em 2007.<sup>22</sup>

Proprietário de uma das maiores coleções de arte brasileira do século XX, Gilberto Chateaubriand também enfrentou problemas quando iniciou o processo de disponibilizá-la ao público. As negociações entre o colecionador e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ começaram em 1981, porém, a coleção só foi abraçada pelo museu em 1993, após exigências do colecionador, que incluíam, entre outras coisas, uma reserva técnica, equipe de restauro e cuidados para a prevenção de novo incêndio (SIQUEIRA, 2004, p.3:4).

Atualmente, o MAM/RJ continua sem uma política de manutenção consolidada e efetiva, o que levou o conselho do museu a propor recentemente, como resposta a essa falta de recursos para manutenção e custeio do museu, a venda da única obra do artista norte-americano Jackson Pollock para a constituição de um fundo para a manutenção da instituição.<sup>23</sup> Em resposta à polêmica gerada, o Ministério da Cultura emitiu nota<sup>24</sup> em que diz respeitar e apoiar a decisão da diretoria de vender a obra. Entretanto, parece ser justamente a ausência de uma política clara de apoio à manutenção dessas instituições que acaba por sujeitá-las a flutuações e alinhamentos partidários e imediatistas:

O Ministério da Cultura (MinC) reconhece e valoriza a autonomia do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, uma instituição privada que presta relevantes serviços à cultura brasileira, à sociedade e ao País. Por isso, respeita e apoia a decisão de sua diretoria, tomada com o propósito de buscar a sustentabilidade da

---

<sup>21</sup> Conforme matéria veiculada na revista Select em 22 de janeiro de 2016, disponível em: <https://www.select.art.br/comodato-problema-ou-solucao/>, acessada em 17/06/2018

<sup>22</sup> Conforme matéria veiculada no jornal Folha de São Paulo em 17 de março de 2007, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200718.htm>, acessada em 10/06/2018

<sup>23</sup> Conforme matéria veiculada na Agência Brasil em 21 de março de 2018, disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-03/venda-de-obra-do-mam-para-criacao-do-fundo-divide-opinio-de-orgaos-de> acessada em 06/06/2018

<sup>24</sup> Nota publicada em 19 de março de 2018, disponível em: [http://www.cultura.gov.br/banner-1/-/asset\\_publisher/G5fqgiDe7rqz/content/minc-respeita-decisao-do-mam-de-vender-obra-para-criar-fundo/10883](http://www.cultura.gov.br/banner-1/-/asset_publisher/G5fqgiDe7rqz/content/minc-respeita-decisao-do-mam-de-vender-obra-para-criar-fundo/10883), acessada em 17/06/2018

instituição, de vender a pintura "No.16", de autoria do pintor norte-americano Jackson Pollock.

Em Brasília, distante do eixo Rio-São Paulo, a perspectiva não é diferente. A longa agonia do Museu de Arte de Brasília, o MAB, é bem representativa dessa situação. Inaugurado em 1985 para receber obras acumuladas pela Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, o edifício sede do museu (erguido para outros fins e posteriormente adaptado para o museu), foi considerado um risco para o acervo da instituição e fechado por provocação do Ministério Público no ano de 2007.<sup>25</sup> Desde então, já foram várias as tentativas de reforma e reabertura. Atualmente, ainda em reforma, tem previsão de reabertura ao público no mês de novembro de 2018.<sup>26</sup>

### ***A localização da coleção***

A distância da coleção (e do colecionador) do eixo Rio-São Paulo é também um dado relevante considerado por este estudo. Esse distanciamento pode interferir tanto no desenvolvimento da coleção quanto na sua disponibilização final ao público.

Esse tema foi tratado com diversos agentes de Brasília, que o abordaram de maneira divergente. Do lado dos que acreditam que a distância do “eixo” prejudica a coleção, seu amigo e galerista Dalton Camargos<sup>27</sup>, proprietário da galeria Alfinete: “O Sérgio estando fora do eixo prejudica o desenvolvimento da coleção, pois as ‘coisas’ acontecem lá. Artistas, feiras, outros colecionadores, grandes museus, eventos.” Representando o outro lado, a curadora Marília Panitz afirma:

A minha impressão é que não há um impacto expressivo. O Sérgio circula muito bem por essas cidades, ele tem uma relação direta com os artistas, o que não determina uma mediação de outros agentes que tem um maior espaço nessas outras cidades. Acho também que, por outro lado, pode ser uma coisa muito boa o fato de ele não estar lá deixa o trabalho dele com uma grande visibilidade, maior que se ele fosse um colecionador no Rio de Janeiro.

---

<sup>25</sup>De acordo com o jornal Correio Braziliense, disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/03/19/interna\\_diversao\\_arte,418224/fechado-desde-2007-museu-de-arte-de-brasilia-esta-tomado-pelo-mato.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/03/19/interna_diversao_arte,418224/fechado-desde-2007-museu-de-arte-de-brasilia-esta-tomado-pelo-mato.shtml) acessada em 11/06/2018

<sup>26</sup> Conforme matéria veiculada disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/fechado-ha-10-anos-museu-de-arte-de-brasilia-comeca-a-ser-reformado.ghtml> acessada em 16/06/2018

<sup>27</sup> Através de comunicação oral em 20/05/2018 em Brasília.

Questionado sobre os efeitos desse distanciamento, Sérgio Carvalho foi categórico:

Não sinto dificuldades por estar situado fora do eixo RJ-SP.  
Ao contrário, acho que esse fato possibilitou conhecer artistas maravilhosos que o eixo RJ-SP ainda não conhece.

Carvalho estabeleceu contatos (e continua estabelecendo), além do eixo Rio-São Paulo. Atualmente, sua coleção possui representantes de dezesseis unidades da federação, com visível predileção pela produção brasiliense, seguida pela paulista.

A hipótese de transferência da coleção do Distrito Federal também incomoda o colecionador:

Em Brasília, infelizmente, é tudo muito caro. Eu vou ter que ir para as redondezas, isso se não for para outro canto. Mas para que ir para outro canto? Cheguei em Brasília com nove anos, estou aqui desde então, desde 1969. Tem que ser aqui, né?(CARVALHO, 2018)

Também sobre esse assunto, João Angelini observa:

Às vezes tem uma obra que está ali que eu falo: “mano, eu meio que não quero que esse trabalho vá para outro lugar”. É importante para o trabalho estar na coleção com outros trabalhos. O Empreza tem muito isso. E uma das questões, que daí que entra a situação deles ficarem aqui, o fato dessa coleção ser Centro-Oeste. Isso aí é real, nós queremos que os nossos trabalhos estejam na coleção do Centro-Oeste. Ou parte dele, tenha uma representação boa, uma representatividade boa.

Visando a equacionar esse problema, Carvalho tem trabalhado a possibilidade de criação de uma instituição própria (com o apoio de parceiros) para guardar e expor permanentemente a coleção. Em fase de projeto, a instituição, além de disponibilizar a coleção, serviria de espaço para residências (segundo o colecionador, de artistas, curadores, músicos e chefs de cozinha).

O espaço expositivo planejado deve possibilitar que o colecionador adquira obras que no momento não podem ser assimiladas por uma dificuldade de armazenamento e mostra. A vocação do colecionador para as obras de “difícil leitura”, conforme colocado por Panitz, poderá assumir uma nova perspectiva, quiçá chegando a um modelo como o do Instituto Inhotim, construindo galerias permanentes para a exposição de obras e artistas específicos (contando inclusive com obras *site specific*), quando o espaço para as obras não for mais um fator limitante ao crescimento da coleção.



Conforme bem observado pelo estudioso Emerson Dionísio de Oliveira, em relação à coleção do Instituto Figueiredo Ferraz:

Se é temeroso associar a mudança na seleção das obras diante das novas condições expositivas, igualmente o é quando subestimamos uma mudança como esta: obras colecionadas para ambientes domésticos e obras colecionadas para espaços institucionais. E a questão não é apenas a altura entre o piso e teto do ambiente. Diante de um amplo público, colocadas, lado a lado, em exposições de durações diversas as obras passaram a ser compreendidas dentro do funcionamento sócio-simbólico da exposição. Táticas curatoriais, estratégias museográficas e a arquitetura expositiva foram alçados para garantir alguma unidade semântica da coleção. Além disso, a assimilação de obras como instalações, intervenções e vídeos ampliou a coleção na direção das linguagens que são facilmente associadas às mudanças propostas pelas experimentações da arte contemporânea.(OLIVEIRA, 2017, p. 73)

Ainda em relação ao novo espaço expositivo, é importante destacar nas palavras do colecionador, que o espaço deve se voltar não somente para a guarda e a mostra de obras de arte, mas também para a gastronomia e a música, diversificando o espaço e a experiência.

### III – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da coleção e das mostras decorrentes dela aponta a construção de uma coleção de arte consistente dentro da lógica do colecionador e balizada pela produção mais recente dos artistas da arte brasileira. O grande volume de obras e de artistas incorporados à coleção (muitos deles adquiridos enquanto jovens e agora já sedimentados no mercado) está desenhando um amplo recorte da produção artística nacional.

A empreitada do colecionador, seu processo de seleção e busca de artistas, o aproxima de colecionadores como Gilberto Chateaubriand e Adolpho Leirner. As semelhanças no modelo de seleção e sua opção por conhecer o artista são levados ao extremo, gerando uma coleção que, através de suas obras, quando de sua disponibilização permanente ao público, revelará a produção artística brasileira de um tempo preciso e o círculo de amigos do colecionador.

Como coloca o curador Luiz Camilo Osório (1999),

Uma coleção particular tem sempre as suas idiossincrasias. O gosto específico e singular de seu proprietário é o que, ao fim e ao cabo, vai lhe dar um perfil. E é ótimo que assim seja. Nada mais chato do que a pretensão a uma visão neutra e imparcial da arte. O importante é a motivação de se construir uma única coleção com este compromisso contemporâneo. A aposta sobrepõe-se ao óbvio; os riscos são imensos, porém há recompensas.

A vocação à aposta também baliza a coleção. O olhar aguçado do colecionador e a disposição para apoiar, promover e descobrir novos talentos marca a coleção. Não raro artistas ainda antes de concluir sua graduação já entram para a coleção, constituindo incentivo ao artista e à sua carreira.

A coleção já enfrenta a maturidade. Segundo Cícero de Almeida, na maturidade da coleção, surgem outros problemas que superam a classificação e a posse. Um desses problemas é a necessidade de se tornar pública, mantendo-se disponível ao olhar. “A coleção deve extrapolar o território particular de seu colecionador, se permaneceu escondida, é hora de pensar em sua revelação” (ALMEIDA, 2012, p.184)

Essa demanda, já está materializada para o colecionador. As estratégias adotadas para a publicidade (as mostras, empréstimos, ações de mídia, catálogos, entre outras) e a ‘profissionalização’ da coleção (principalmente a contratação de uma museóloga para acompanhar o acervo), foram determinadas para disponibilizar permanentemente a coleção em breve.

Neste momento em que a coleção é tensionada, o acompanhamento acadêmico vem para mapear, registrar e modular essas demandas e seus efeitos, gerando instantâneos do desenvolvimento e consolidação da coleção.

Alguns aspectos como o desenvolvimento, a classificação por perfil das obras e dos artistas, ficaram prejudicados pela falta de dados. Informações sobre data de aquisição, formato, ritmo de aquisição, distribuição por suporte, entre outros, não puderam ser detalhados neste momento. A museóloga está organizando essas informações e a aquisição de um sistema automatizado para a gestão da coleção deve possibilitar análises mais precisas de seu processo de expansão e configurações.

O estudo e a análise dos procedimentos do colecionador na constituição da coleção também são relevantes no cenário artístico do Distrito Federal. A motivação para o colecionismo e a constituição eventual de coleções de arte também provém da agitação deste ambiente, da publicidade dada principalmente pelas mostras e estudos sobre as coleções de arte do Distrito Federal.

Essas coleções comporão no futuro os nossos museus, responsáveis pela guarda “de tudo aquilo que de perto ou e longe está ligado à história nacional” (POMIAN, 1984, p. 84), substitutos das igrejas enquanto locais onde os membros de uma sociedade podem comunicar na celebração de um mesmo culto. Esse culto consiste numa reverência à própria sociedade,

É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria celebrando o próprio passado em todos os seus aspectos, reconhecendo a contribuição dos vários grupos sociais, territoriais e profissionais que a compõe e exaltando os grandes homens nascidos no

seu seio e que deixaram obras duradoras em todos os campos. (POMIAN, 1984, p. 84)

Essa coleção, ao tornar-se pública, passa a integrar essa rede, esses pontos onde a nossa sociedade deverá se reconhecer e se celebrar. Se não agora, num futuro próximo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Cícero Antônio F. “Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o ‘desejo de museu’”. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN, 2012. p. 183-200.

ARRUDA, Tereza. “Contraponto: Coleção Sérgio Carvalho”. In: *Catálogo da exposição Contraponto*, Museu da República, Brasília-DF. De 17 nov.2017 a 25 fev. 2018. 2018 p. 14-18

BENJAMIN, Walter. “O Colecionador”. In: *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. pp. 237-246.

CARVALHO, Sérgio. “Coleção de Riscos: Capricho, ilusão e miopia”. In: *Catálogo da exposição Cantata*, Centro Cultural Minas Tênis Clube. Belo Horizonte-MG. De 10 de jul. a 18 de set. de 2016. pp. 6-7.

\_\_\_\_\_. “Encher os Olhos”. In: *Catálogo da Exposição Duplo Olhar*, Paço das artes, São Paulo-SP. De 25 de janeiro a 6 de abril de 2014. p. 6-14. Disponível em: [https://issuu.com/colecaosergiocarvalho/docs/catalogo\\_duplo\\_olhar](https://issuu.com/colecaosergiocarvalho/docs/catalogo_duplo_olhar), acesso em 25/03/2018.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOMIDE, Adriano Célio. *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil: um estudo*. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

HARGREAVES, Manuela. *Colecionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal – 17+1 perspectivas, uma reflexão em construção*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2012.

HEINICH, Nathalie. “Como tornar-se um artista contemporâneo”. In: *Criações Compartilhadas*. SIMIONI, Ana Paula; OLIVEIRA, Cláudia; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Monica (orgs.). Rio de Janeiro, RJ. MAUAD Editora Ltda. 2014

LEIRNER, Adolpho. "Colecionar é uma busca". In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998. p.9-17.

MATTAR, Denise. "Cantata: Um recorte da Coleção Sérgio Carvalho". In: Catálogo da Exposição Cantata. Curadoria de Denise Mattar. Centro Cultural Minas Tênis Clube. Belo Horizonte. De 10 de julho a 18 de setembro de 2016. pp. 10-13.

\_\_\_\_\_. "Duplo Olhar". In: Catálogo da Exposição Duplo Olhar. Paço das artes, São Paulo. De 25 de janeiro a 6 de abril de 2014. pp. 16-25. Disponível em: [https://issuu.com/colecaosergiocarvalho/docs/catalogo\\_duplo\\_olhar](https://issuu.com/colecaosergiocarvalho/docs/catalogo_duplo_olhar). Acesso em 25/03/2018.

MELO, Alexandre. *O Que é Arte*. Lisboa: Difusão Cultural. 1994

MOKARZEL, Marisa. "Assombros". In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília-DF, 2015. p.126-133

MORAIS, Frederico. "Retrato e auto-retrato da arte brasileira". In: SEFRIN, Silvana. (org.) *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004a. p. 26-69

\_\_\_\_\_. "A vocação construtiva da arte latino-americana". In: SEFRIN, Silvana. (org.) *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004b. p. 166-181

MORGANA, Polyanna. "Construções". In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília-DF, 2015. p.72-79

OITICICA, Hélio. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". In: Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. P. 82-95

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. "Coleção Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz: o espírito da nossa época". *VISUALIDADES*, v.15 n.1 p. 61-80, jan.-jun. 2017

PANITZ, M.; MOKARZEL, M; MORGANA, P. "Relatos, construções e assombros". In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2016. Brasília, 2015. pp.6-7

PANITZ, Marília. "Relatos". In: Catálogo da Exposição Vértice, Museu Correios, de 19 de junho a 16 de agosto de 2015. Brasília, 2015. pp.20-26

POMIAN, Krzysztof.. "Colecção". In: Enciclopédia Einaudi. V. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 51-86

VIANA, H.N. *Colecção, sentimento e identidade: a trajetória do colecionismo de Abelardo Rodrigues*. In: MONTENEGRO, A.T. et. al.(org.) História, cultura e sentimento: outras histórias do Brasil. Recife: Editora da UFPE; Cuiabá: Editora da UFMT, 2008,p.377-396.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CARVALHO, Sérgio. Sérgio Carvalho fala sobre a exposição “Vértice”. Entrevista ao canal Página B, publicado em 12 de fev. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rWLFjmA8Qak>. Acesso em 25/03/2018.

MING, Laura. Sérgio Carvalho fala sobre sua coleção de arte contemporânea. Entrevista à veja São Paulo, publicado em 5 de dez. de 2016. Disponível em <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/sergio-carvalho-fala-sobre-sua-colecao-de-arte-contemporanea/>. Acesso em 25/03/2018

OSORIO, Luiz Camillo. A Coleção João Sattamini e o Acervo do Museu, 1999. Disponível em <http://culturaiteroi.com.br/blog/?id=2088&equ=macniteroi>. Acesso em 10/06/2018

SIQUEIRA, Vanessa Biazoli. A dimensão Pública da Coleção Gilberto Chateaubriand. Anais do XXIV Colóquio do CBHA, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/112\\_vanessa\\_biaziolli\\_siqueira.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/112_vanessa_biaziolli_siqueira.pdf). Acesso em 11/06/2018



**APÊNDICE A** – Entrevista com a artista Camila Soato realizada em 16 de maio de 2018, em Brasília.

**André: Camila, como você conheceu o Sérgio?**

Camila: Eu conheci ele através do Mercado Arte Foto. Eu não lembro direito, mas acho que era um projeto da Dani Estrella, de movimentar o mercado de Brasília. Aí ela abriu o edital e você mandava, e você era selecionado. Acontecia lá naquela quadra esquisita da 5, da 305. E aí ela fazia um mercado de arte, de jovens artistas. Enfim, era bem amplo. E aí o Sérgio foi um dia lá, viu os meus trabalhos e perguntou quem eu era, e aí a Dani (Estrella) me falou dele.

**André: A Dani Estrella já conhecia ele?**

Camila: Já conhecia o Sérgio.

**André: Você já tinha se formado?**

Camila: Não, acho que não. Pera aí, deixa eu pensar, eu estava formando, no processo de entrar no mestrado, acho que era mais ou menos isso. 2011? Não sei.

**André: E ele viu e comprou?**

Camila: Ele viu e não comprou na primeira vez. Depois, o segundo Arte Foto, ele comprou. Aí ele perguntou se eu ia, para a Dani, se eu ia aparecer lá na Arte Foto. Eu cheguei e já tive que ir embora, mas ele pegou o meu contato e foi em um “atelierzinho” minúsculo que eu tinha na 714, eu morava numa kit e na kit eu tinha um atelier. Era meio casa/atelier, também tudo misturado. Aí ele foi lá, a gente trocou uma ideia tomou uma cerveja, e aí ele perguntou o que eu tinha, queria ver o que eu estava produzindo, as coisas que eu tinha lá no atelier. Eu lembro que eu tirei uma série, foi até o “Circologia do Mambembe”, uma série que eu fiz que ela não tinha, ela estava solta, ela não estava no bastidor. Ele perguntou se eu tinha produção sem bastidor, e aí ele gostou e comprou a série inteira. E aí ele sempre foi meio assim né. Tipo via a série e comprava série inteira. O que ele tem dá para fazer umas três individuais. E aí foi mais ou menos assim que a gente se “trombou” né. E

depois ele fez uma festa na casa dele, logo depois desse encontro, que aí foi o Elder (Rocha, artista) fomos apresentados para uma galera e alguns artistas, colegas que eu conhecia. E aí eu fui também, e aí a gente ficou trocando ideia, até quase cinco horas da manhã, sobre a vida né. Nem falando sobre arte, sabe? E aí desde então a gente está na parceria sempre.

**André: Nessa época você ainda nem sonhava com o Pipa?**

Camila: Não.

**André: Foi muito antes disso tudo, né?**

Camila: É muito antes assim, dois anos antes. Mas eu nem pensava.

**André: No Pipa você só participou de um?**

Camila: Sim.

**André: E você ganhou o voto popular, não foi?**

Camila: Ganhei.

**André: E aí depois disso, depois que vocês se conheceram vocês ficaram amigos. E aí de vez em quando ele te liga, você liga para ele, tem alguma coisa nova?**

Camila: sim.

**André: É, não necessariamente como tipo de trabalho, mas eventualmente?**

Camila: Não. É muito mais de falar “oi, estou aqui em Brasília. Vamos nos ver, nos encontrar e tal”, então logo depois eu fui para São Paulo também, né? A gente se conheceu, eu ligava e a gente sempre se encontrou para conversar. aí sim eu contava do circuito, ele me atualizava como estava aqui em Brasília. Eu atualizava ele como eu estava lá em São Paulo. E aí, sempre teve esse acompanhamento de amizade, sabe? E de trabalho também.

**André: você foi do grupo da Bia Medeiros (professora) né? por isso que você tem essa fuleragem no sangue também, não é?**

Camila: Sim. Herdada.

**André: Herdada. E aí ele pegou essa série inteira?**

Camila: Sim.

**André: Mas ele tem vários outros trabalhos seus?**

Camila: É, e aí ele foi, não lembro muito ao certo como, foi mas ele sempre ficou me perguntando que eu estava fazendo.

**André: Via, gostava?**

Camila: Lá no meu atelier. Depois eu mudei para um Ateliê no Colorado, em Sobradinho, ele foi no meu atelier. Quando eu estava aqui em Brasília, ele frequentava bastante o meu atelier, para ver o que estava rolando. Às vezes, alguma foto que eu postava e mandava.

**André: Ele se interessava queria ver?**

Camila: Ele queria ver. Ele sempre perguntava muito do meu acervo de pinturas, do que eu tinha, o que eu estava fazendo e às vezes ele ia no meu atelier, mas eu mandava para ele por e-mail: “A, acabei de terminar essa série”. E aí, se a série interessasse, ele ia no atelier ver, pessoalmente, e levava ou não.

**André: Você expôs esses trabalhos nesta Feira Arte, Arte Foto, né? Você não tinha Galeria?**

Camila: Não. E isso é uma coisa bem importante também. Nas conversas, quando a gente tinha acabado de se conhecer, eu estava no começo, de deslumbrar o mercado, e aqui em Brasília não tinha. Tinha a Referência, mas meu perfil não era da Referência. Inclusive fui bem fora dos perfis das galerias aqui de Brasília, de uma pintura mais indigesta, mais complicada. O Sérgio, ele sempre teve uma visão menos tradicional e que aqui sempre foi uma coisa mais...

**André: Do Belo? Do estético, decorativo?**

Camila: O Taigo sempre tem foi uma pessoa que sempre despontou muito, sempre com pinturas, com esse modelo mimético muito grande, na técnica também, poder da técnica, da tinta óleo. Não é que é não seja bem feita, porque eu acho que tudo é bem feito, mas é tradicionalmente aceita. Então Brasília sempre teve mais esse perfil da pintura, que eu percebi. Tanto que quando eu saí, o Taigo despontou o (Fábio) Baroli que tem uma pintura, que tem mais nessa linha também. E eu sempre fiquei ali na margem.

**André: Tanto no tema, quanto na execução?**

Camila: Tanto no tema, quanto na execução. E aí o Sérgio teve um olhar outro, ali que chamou atenção dele. Como tem como ele já colecionava há um tempo, ele já estava ali no circuito, prestando atenção no que estava acontecendo na arte contemporânea ele viu ali no meu trabalho, que tinha uma intenção dentro das Artes Contemporâneas muito forte. E aí nessas conversas todas, ele que me ajudou muito nessas coisas: a pensar em galeria, porque depois eu recebi vários convites fora.

**André: Ele te apoiou nisso?**

Camila: Sim. Ele falou: “olha, tem galeria que, não mexe, que não vale a pena”, “você não pode queimar ficha com isso”. Pensando aqui, ele ligou inclusive para o Arthur Fidalgo, que é a galeria do Rio e ele falou “olha, tem essa menina aqui, e tal”. E aí ele (Arthur Fidalgo) já falou: “Não, eu já estava de olho nela” e aí ele fez a ponte.

**André: Você foi para Fidalgo nessa época?**

Camila: Eu fui para Fidalgo nessa época, e aí depois da Fidalgo, por conta do Pipa, o meu nome ter despontado em alguns salões também que é uma vitrine, o Lucas Cimino, que fica nessa pesquisa e o Faro também, que são os dois donos da galeria, eles me chamaram para fazer um Zip’Up, que era um projeto experimental da galeria. Eles tem um espaço, para artistas que não são da galeria que eles convidam para fazer uma experiência lá. Então você monta uma exposição E aí eles o observam como você funciona durante um mês na galeria. Eu sei que eles ligaram, depois de um mês e ele se interessaram, teve boas vendas. Não só pela vendas, mas eles se interessaram pela repercussão do trabalho. Mas como toda galeria, vender uma coisa que interessa está em primeiro lugar. E aí eles ligaram para o Sérgio, perguntaram para o Sérgio de mim, o que ele via. E o Sérgio conversou com eles e eles me chamaram depois para entrar no time da Zipper em 2013. E assim, a gente já tem cinco anos de casamento.

**André: Eu vi a sua última exposição lá.**

Camila: É, eu fiz três exposições lá na Zipper. Foi de 2015 a 2017. “O caviar é uma ova”

**André: Teve esse apoio forte do Sérgio então? Porque uma das características da coleção é exatamente essa que é se apoiar em artistas jovens. Ele já escreveu textos para exposição, no qual ele declara isso, que ele acha**

**importante o apoio do artista jovem, independente se ele acredita no artista virar ou não virar, mas que o artista está aí.**

Camila: É

**André: A gente que é do meio da arte sabe a importância disso, por isso daí, e também tem importância de instituições públicas que não estejam pensando somente em vender, que é o caso das galerias, como uma porta de entrada para o amadurecimento, as primeiras etapas do desenvolvimento de um artista, contar com o apoio dos salões públicos, de instituições públicas, de prêmios, de prêmios-aquisição. É uma coisa que é raríssima. Esse ano eu não vi prêmio-aquisição ainda.**

Camila: Eu também não vi muito, não. De quando eu escrevi esse agora, eu não tô mais escrevendo projeto para salão não, por questão mesmo de pensar também que tem outros artistas jovens vindo aí e é um pouco estranho. Não que o meu já seja melhor ou pior, mas acredito que os salões, ele sejam uma porta de entrada para o artista, como foi para mim.

**André: Não, e eu acho que você pegar prêmio aquisição, por exemplo, ele é interessante quando o seu trabalho vale menos do que aquilo. Tipo assim, um prêmio de R\$ 5.000,00. Se você está começando agora, um prêmio de R\$ 5.000,00 é muito bacana. Agora, para quem já está no mercado há mais tempo, está estabelecido em galeria, às vezes nem pode trabalhar obras desse preço, causa de acordo comercial com galeria. Então é interessante que é um limitante natural de quem não vai entrar. E quem vai ser selecionado para entrar, é artista jovem que está começando mesmo.**

Camila: Eu não sei se é esse meu pensamento é um pensamento geral, se é certo ou errado, entendeu? É só o que eu optei mesmo por esse por seguir e existem salões que eu penso em me inscrever. Não são todos. “Não, eu nunca mais vou me inscrever”. Mas tem salões que é legal você estar e até mesmo, não importa a aquisição, mas são salões que, por exemplo, aqui em Brasília tem poucos salões. Se bem que agora já tem as situações, o transborda.

**André: O Transborda (Transborda Brasília - Prêmio de Arte Contemporânea) já é um que está no nível mais alto. Quem se inscreve no Transborda, são os professores da UnB (Universidade de Brasília).**

Camila: E eu acho que são assim, quando eu estava começando era legal se inscrever para dar esse para o salão, e o salão teu nome, e as pessoas que vão pro salão, se firmarem no salão, pegar o gás e continuar. Assim, é uma coisa que todo ano tem, para os jovens artistas engatarem. E aí é um pensamento que eu acho legal. Mas fora isso, eu fico meio assim mesmo porque, eu ia achar estranho estar competindo um salão com Elder Rocha, com Gê Orthof, com Bia Medeiros, com Corpos Informáticos, com a galera que eu conheci. De certa maneira tem no currículo maior, porque se os salões se preocupam com currículo, não pediriam currículo. Mas você tem que mandar um currículo, tem que mandar um texto, agora quanto maior o seu texto, vai ser muito mais completo, para o seu currículo também, isso vai pesar na escolha, enquanto as pessoas que estão em uma graduação estão tentando salão também, sabe? Eu sei porque nessa época eu estava tentando salões, eram 20 e aceitavam um. Eu sempre entrava nos sites para ver quem estava sendo selecionado e eram bem as mesmas pessoas. Claro, trabalhos incríveis são sempre selecionados. Mas você tinha que ter essa insistência, porque até o próprio júri se repete e quando ele começa a ver também, o portfólio ali com outras obras do terceiro salão, ele fala “essa menina aqui é guerreira. O trabalho já é bom, mas a gente achava ela um pouco imatura para entrar no salão, mas agora ela vai, ela pode”. Então tem toda uma estrutura complexa dos salões, sabe, nesse sentido. Mas foi isso.

**André: Você se lembra quais são as outras séries que estão com Sérgio? dos seus trabalhos?**

Camila: “O Descuido” praticamente inteiro está com ele, acho que toda. “O Descuido”, “Circologia do mambembe”, aí tem as telas que já não são as pequenininhas mais, que é “O gargarejo dó maior sustenido”.

**André: Tem uma que é do coralzinho, que eu acho lindo.**

Camila: É essa mesmo e aí tem outra maior que ele comprou acho que foi a última, “Monet, Manet e Mané”, foi uma apropriação que eu fiz que estava no museu, grande assim. E que tem uma referência aos Orixás.

**André: Muito bacana aquele trabalho.**

Camila: E são essas que tem lá. Aí tem o “Cuspi, guspi ou cuspe”, que são três pinturas, uma em cima da outra, que é uma mina cuspendo a imagem. São duas

meninas pequenininhas, que fazia muito isso, cuspiando pelo muro do prédio, na cabeça de outra pessoa. Aí eu fiz três pinturas com quadrados diferentes, mas a mesma imagem. Mas eu fiz uma pintura cuspir na outra, que é o movimentar da pintura também.

**André: Maravilhoso. Eu sei qual que é também que você está falando. Mas então teve uma importância grande? O Sérgio não só comprou a obra, ele movimentou?**

Camila: Ele movimentou. Ele acompanha o meu processo de dentro do mercado, ele acompanhou, me deu suporte. Até nesse, eu falei dos direcionamentos porque quando você é um artista jovem e não está no circuito que tenha mercado, por exemplo, São Paulo, que tem duzentas e setenta e cinco galerias, um artista jovem, ele não vai saber em qual ele vai, qual que vale a pena? qual que não vale?. Tem essas histórias. Tem galerias jovens que abrem, você entra, e de repente a galeria acaba. E aí você fica um pouco no limbo, sabe? E queima a ficha, sabe? Então ele conversou muito sobre isso e falou sobre o deslumbramento: “Olha, não deslumbra. Faz o seu trabalho aí que você tem que fazer. Continua escrevendo para os editais aí que você quer e se inscrever, e se inserindo no mercado, no circuito artístico, mas sem deslumbrar muito com galeria, porque vai ter muita proposta maluca, vai ter muita gente que não tem o caráter legal, e eles se aproveitam muito de jovens artistas porque estão nesse deslumbre”.

**André: Estão precisando, né? Porque você vê hoje que tem uma galera precisando e muita gente se aproveitando, dando esperança falsa.**

Camila: É muito assim. Eu lembro que na época tinha uma galeria que chegou a quase tentar me subornar com residência. “Tem uma resistência aqui na feira que você está concorrendo, mas você só vai entrar nessa residência se você não entrar para outra galeria”, sabe? Então tipo, aí eu conversei com o Sérgio, e o Sérgio: “Não, esse tipo de postura é completamente antiética, e se ele está demonstrando isso, não é uma coisa legal de seguir.” E aí o Sérgio me indicou para esse galeria do Artur Fidalgo, que ele sempre confiou, enfim. Aí depois a gente fez um projeto junto dentro da galeria, que foi o Sérgio que financiou uma parte do estande da Arte Rio para fazer um solo meu. Ele financiou, assim, se não vender nada, tudo bem, o Sérgio ia perder o dinheiro, mas se eu vendesse ali, a galeria ia pagar o Sérgio. Foi mais ou menos assim. Mas foi muito importante ele dar esse impulso, propor esse

projeto solo, no momento que eu estava entrando no mercado. Foi uma coisa que foi bem genial da parte dele. Porque foi ele que propôs para o Artur Fidalgo, né? “Vamos fazer um projeto solo da Camila esse ano, 2014”. Estava bem em alta naquela época.

**André: Todo mundo querendo saber quem é Camila Soato.**

Camila: O meu nome apareceu, de repente, “puf”, rola um solo no Rio de Janeiro, metade de um estande inteiro e uma porrada de trabalhos. E o texto Marcelo Campos, que ele tem isso, né? O Sérgio conectou um curador que tem uma pesquisa aí, ele é um acadêmico também. Então um cara muito forte dentro do circuito artístico, consolidado, para escrever um texto. Então assim, foi muito bem amarrada, essa estrutura que o Sérgio intermediou e fez acontecer mesmo. Então é uma pessoa muito importante. E ele fez comigo e com tantos outros artistas também, da coleção dele. Você pode perguntar que vai ter esse engajamento, que não é só uma questão para movimentar, mas é uma questão de engajamento profissional e também de amizade.

**André: Ele parece que ele usa bem os relacionamentos dele para apoiar a galera que está começando, principalmente.**

Camila: Sim, certeza. Eu sei que em Brasília, para consumir arte, ainda é muito difícil. Teve a SP-Arte Brasília, que foi uma coisa você escutar no Iguatemi (Shopping) uma mulher falar: “Ah, eu (prefiro) comprar uma Louis Vuitton de R\$ 5.000,00, do que pagar R\$ 500,00 num Antônio Obá, por exemplo”, você imagina. Então são valores que o Sérgio está tentando tocar, porque ele permeia muitos círculos de amizade, e que tem essa galera em peso, uma galera com mais grana, enfim. E eu acho que, a história dele colocar o acervo dele, ele fala que “não cabe mais na minha casa”, não cabe mais no escritório dele. O escritório dele é cheio de trampo. E aí tem a casa da irmã, tem casa de um amigo, tem a casa do sócio e quem der mole com parede vazia, ele empresta obra. Ele tem todo um jeito de conversar com a pessoa, falar da importância daquele trabalho, que ele conhece a história. Porque além de ser amigo, ele conhece história e tudo, enfim. Então eu acho que ele tem essa força muito importante dentro do circuito de Brasília, para fomentar outros colecionadores, para impulsionar isso esse lugar. Mas é um trabalho árduo, eu sei.



**André: É difícil, porque um pouco do que a gente estava conversando ontem, as pessoas não dão valor mesmo. Você paga cinco mil e uma bolsa, você paga cinco mil em um sofá, mas você não pagam mil em uma obra para colocar atrás desse sofá, sabe? dá uma força para o artista aí que está precisando de um trabalho, mas não paga, acha um absurdo.**

Camila: É, mesmo que você considere decorativo, tudo bem, mas querendo ou não, no fundo você tem uma pesquisa muito aprofundada de arte na sua vida, na sua casa, que é diferente de um quadro que você vai comprar na Torre (na feira de artesanato da torre de Brasília). Na Torre não, mas aqueles quadros reproduzidos em série no Pátio Brasil (Shopping). Você tem uma história ali o artista pesquisou, tem uma construção. Mesmo que ele não conte, a imagem, ela vai que nem a propaganda, pega na sua cabeça mesmo quando você não quer. Eu acho que, se você tem trabalhos artísticos em casa, além de tudo, você tem um pedaço de história no seu contexto. Dos Artistas jovens também. Você comprar um Rembrandt de milhões de dólares, por exemplo, que não faz nem parte do seu contexto, você nem sabe. Você pode saber história, mas é uma história lá atrás. Faz bem estar no museu e não na sua casa. Agora você ter de um artista que está produzindo no aqui e no agora, em Brasília, na sociedade, por exemplo, pode ser em São Paulo, se a gente pensar só em Arte Contemporânea, conta muita história do que você está vivendo agora. Então eu acho que é essencial.

**André: É, para mim, eu gosto de artista que está vivo.**

Camila: É, sim.

**André: Um artista vivo é uma coisa, você comprar. Porque você está contribuindo de qualquer maneira. Você está contribuindo para o trabalho dele, para as coisas dele. Agora se você pegar um artista que já não está mais vivo, assim, o trabalho pode ser bom, não estou questionando o mérito do trabalho. Assim como Rembrandt, jamais. Mas são artistas que, não vão fazer uso daquilo mais, que não vai se reverter mais para o artista.**

Camila: Sim, é um pensamento muito importante para movimentar o circuito que a gente vive.

**André: É, para movimentar o que está acontecendo. Compre um Ralph. Ralph Gehre, que está aí desde os anos 80, final de 70, 80, trabalhando.**

Camila: E para todos.

**André: Dentro dos vivos, você já consegue uma gama que agrada.**

Camila: uma gama maravilhosa, inclusive.

**André: Dos mais caros, dos mais baratos. “Ah não, eu não tenho condição”? Dá uma força para um estudante da UnB (Universidade de Brasília) que precisando de uma grana para pagar um aluguel.**

Camila: Sim, e tem uma galera assim.

**André: E com um trabalho muito bom.**

Camila: Muito bom. Por isso que Brasília é inclusive, uma produção cada vez mais incrível. Eu acho, né? Eu acho não, eu vejo em São Paulo o acesso que a gente está tendo, a galera fica perguntando, fica se questionando, porque que vários artistas estão lá em São Paulo, e estão inseridos em Galerias. E tem o Matias, tem eu, que se pegar mais, o Laécio Gonçalves esteve lá por um tempo.

**André: Renato Rios, né? Uma galera boa.**

Camila: Tem uma galera aqui está lá, porque Brasília tem uma produção que alfineta, que perturba também e que atrai, que repulsa, que movimenta um certo momento, o circuito de arte contemporânea fora do eixo, muito importante.

**André: Tem mais alguma coisa que você queira falar do Sérgio?**

Camila: Eu acho que é isso mesmo que a gente falou, basicamente tudo nessa trajetória.

**André: E também tem os pontos de vista.**

Camila: É, tem os pontos de vista. E aí vai ter o Sérgio falando do ponto de vista dele e de todos os artistas, que também é interessante, mas assim é legal pegar.

**André: Eu vi que o Sérgio fez uma movimentação muito grande da feira, das galerias, do aconselhamento. Porque, para quem está começando também, é legal ouvir alguém, uma pessoa experiência como Sérgio, que é advogado, é procurador. Ele tem uma vivência da vida mesmo, que é bacana.**

Camila: Sim, é junto, porque ele também tem essa parte dele ser amigo dos artistas, tem uma outra coisa, porque ele faz os artistas que não os conhecem virarem amigos, os que não se conhecem ainda. E tirarem dúvidas entre si. Muitas vezes, eu

estava com uma dúvida, e ele já ligou para a Gisele e eu nunca tinha visto, só o trabalho. Me “botou” no telefone e falou “pergunta aí!”. E aí eu perguntava, tirava dúvida. Então ainda tinha, e tem essa conexão, dele colocar a gente para se falar no telefone ou “tá no lugar? Então vamos lá no ateliê, vamos lá conhecer.”, sabe? Então ele faz tudo, essa conexão entre os artistas que ele acha pertinente. E aí, depois de toda essa questão, desses acompanhamentos, ele coloca a coleção dele para rodar. Ele resolve colocar, e o quê que significa isso para os artistas que estão na coleção? Significa coisa para c\*\*\*\*\*. E não são exposições, assim, “a, vamos fazer uma exposiçãozinha ali”, são putas projetos, no Museu da República, muitos artistas nunca tinham exposto obras lá. E aí estava lá e o projeto dele também, de fazer uma exposição praticamente individual de cada artista, que é diferente. Uma coisa é você ver uma obra, tudo bem. Agora, você ver um conjunto inteiro de obras? Faz toda a diferença, sabe? E ele pensar assim, é muito interessante. Isso é muito importante para a gente também. E a obra não está na casa dele só, mais. Está rodando. Já foi para São Paulo.

**André: Belo Horizonte, São Paulo.**

Camila: São Paulo, aqui em Brasília. Então as pessoas, o público, tem acesso ao que ele tem. É um acervo particular, mas público praticamente, por esse engajamento que ele teve, de juntar uma galera. Produtores, curadores, escrever um projeto e botar um negócio para rodar. Então é um cara ímpar nesse sentido.

**André: Obrigado, Camila!**

Camila: Disponha!

**APÊNDICE B** – Entrevista com a curadora Marília Panitz realizada em 18 de maio de 2018, em Brasília.

**André- Você conhece o Sérgio Carvalho desde quando?**

Marília- bom eu conheço o Sérgio do tempo que ele era da área da música, ainda nos anos 1980, quando ele era conhecido como o Sérgio Lôra.

Depois disso, eu fiquei um tempo sem vê-lo. O revi já como advogado, procurador e colecionador de arte. Essa coleção dele, eu costumo dizer que essa coleção dele, é uma coleção de risco, maravilhosa. Ele aposta, né? Muito.

**André: É uma coleção formada predominantemente de artistas jovens, né?**

Marília: É, tem coisas, por exemplo, tem Nelson Leirner, tem Regina Silveira, tem, bom, vários artistas.

**André: O Delson Uchôa.**

Marília: O Delson Uchôa também, mas é que o Delson não tem essa, vamos dizer, esse status da Regina e do Nelson Lerner. E depois, artistas da geração seguinte que também já são muito conhecidos. Então, por exemplo, quando ele tem um trabalho do Rodrigo Braga, ele é um jovem artista, mas um jovem artista plenamente inserido no mercado, inclusive. No circuito internacional de arte. Então, se a gente fala da Lúcia Koch, por exemplo, são pessoas que estão fazendo projetos pelo mundo inteiro. Agora, por outro lado, ele tem alguns artistas em que ele aposta, e que são artistas mesmo, de gerações anteriores, que eu acho que eu começaria com o Delson, inclusive, embora o Delson tenha um mercado para o trabalho dele, é um cara, como ele mesmo disse, ficou lá no Nordeste. E o trabalho dele é muito menos conhecido do que poderia ser. Para você ver, super jovens artistas e ele apostando, ou em trabalhos muito difíceis. Que o Sérgio aposta e que, ao que me parece, com apostas muito certas. E ele fala sempre que faz muito isso, mais do que por qualquer outro, que acho muito interessante, ele faz isso por meio dos próprios artistas. Então, por exemplo, o Rufino, Zé Rufino, que é um outro cara, que está super bem colocado, o Rufino que apresenta para ele vários artistas.

**André: Pois é você, pegou ele desde o começo da coleção?**

Marília: Olha, eu não peguei.

**André: Não participou desse começo?**

Marília: Não, não participei desse começo, mas eu sei porque ele me falou, ele me levou para ver. Então ele teve, ele tinha um contato.

**André: Um contato com o Nazareno? Valéria Pena Costa?**

Marília: Antes do Nazareno, com um cara que é da Bahia, que agora, Zivé (Giudicce), ele teve contato com o Zivé, e aí, depois ele começou a comprar coisas do Vauluizio, que é um artista, Vauluizio Bezerra, que é um artista baiano, que eu conheço, inclusive, eu que tinha bastante coisa do Vauluizio, depois ele ficou muito ligado em obras em madeira, né? Você sabe que antes disso, ele tinha uma coleção do Goeldi incrível, que ele foi vendendo para comprar os contemporâneos, né? E durante o momento, então, ele tinha coisas como a madeira do Marcelo Silveira.

**André: Trabalho maravilhoso.**

Marília: Que é maravilhoso, ou a madeira do próprio Zé Rufino, como ele tinha assim, o Florival (Oliveira), que é um artista incrível da Bahia. O Florival, ele comprou durante um tempo.

**André: Você acha que teve uma fase de madeira?**

Marília: Teve.

**André: Por causa da xilo?**

Marília: Talvez por isso. Eu nunca conversei muito com ele o porquê, mas isso ele me falou mesmo: “Marília, olha só, tem esse período em que eu investi muito”, e ele tem muita coisa que ainda ficou e outras coisas, ele foi vendendo e comprando outras coisas. Ele tem Florival ainda. Ele tem, por exemplo, Ricardo Ventura, que é da fase das madeiras. Mas é muito interessante, porque é posterior à xilo do Goeldi. Ou mesmo trabalho com colagem e com madeira do Vauluizio. Ele vai procurar os artistas que trabalham com madeira. E depois disso aí, ele sai para outra coisa com madeira. Ele vai, ele está mais interessado em ver o que está acontecendo de inovador. E aí você vai conversar com ele, e ele provavelmente vai dizer “ah, eu compro porque eu ‘boto’ o olho e gosto, e tudo”, mas eu particularmente, eu até falo

isso para ele. Eu vou falar para você porque eu falo isso para ele. Eu acho que ele tem um critério aí de olhar, muito refinado, sabe? Porque, se fosse assim, ele erraria mais. Eu acho que ele não erra.

**André: Pois é, pelo que eu li, eu li os textos e os catálogos, eu li algumas entrevistas dele na internet, eu vi uma fala dele aqui na Alfinete (Galeria) também, ele falando. E ele sempre fala dessa questão da amizade, que um amigo vai levando o outro amigo, e isso é uma estratégia bem contemporânea, de raiz, né?**

Marília: Sim.

**André: De você ir, de se transformar nó, de influenciar e ser influenciado e de comunicação direta. Mas aí ele fala que, um vai levando ao outro e aí, eventualmente, alguém de fora puxa e ele vai para um outro núcleo.**

Marília: Claro.

**André: Que é o que ele chama de núcleo. Então, por exemplo, eu sei que ele fez uma viagem por Pernambuco. Ele sempre fala isso, que ele vai para os amigos, e ele vai para núcleos. Eu sei que ele tem, por exemplo, um monte de gente de Recife.**

Marília: Sim, agora, ele ter um monte de gente de Recife, vai além dessa coisa, me parece. Porque Recife é um território, é um momento.

**André: Um polo, né? Tem muita qualidade.**

Marília: Exato. Agora está até menos, mas ele tem um pessoal da nata mesmo, um pessoal que inovou para caramba. Não que não tenha mais gente interessante em Recife, inclusive o Marcelo continua lá, Gil Vicente continua lá, o Paulo Meira continua lá, entende? Que são artistas que ele tem e continuam lá, mas eu tenho impressão que nesse momento, ele está, vamos dizer, se movimentando em outros lugares.

**André: É, porque eu acho que é uma das ambições dele ter uma coleção bem representativa da arte brasileira de agora, né?**

Marília: Exato.

**André: Então não dá para ficar parado esperando. Aqui em Brasília, eu acho que ele explora bem.**

Marília: Claro.

**André: Porque ele é daqui, ele tem uma relação boa aqui. São Paulo e Rio, como são núcleos, eu sei que ele tem relação lá em São Paulo também, boa.**

Marília: Sim.

**André: No Rio também, provavelmente.**

Marília: Sim, claro. Com certeza. Porque inclusive, Denise é de lá, ele vai bastante.

**André: Denise é de lá. Em Belo Horizonte também.**

Marília: Pois é. Eu acho que tem também uma coisa. Por exemplo, o André Severo, que é curador e artista no Rio Grande do Sul, ele que está dividindo a curadoria comigo nessa posição do Athos (Bulcão) e o André foi assistente de curadoria do Oramas, na trigésima Bienal. E o André e a Paula, que é mulher dele e artista também, fizeram uma exposição na Funarte que foi pouquíssimo visitada. Lindíssima. E aí, o Sérgio foi lá e comprou a exposição inteira, entende? Maravilhosa. Agora ele está com um trabalho, eu até postei isso, um trabalho na Bienal do Rio Grande do Sul, maravilhosa também. Ele está trabalhando na Bienal. Esteve trabalhando com Afonso [Hug], lá. Mas aí, quer dizer, que isso aí, em última instância, também tem essa coisa dele ir, né? Ficaram só eu, várias coisas também, “a, tem que ir lá ver”, “eu já vi, não sei o que”. Aí, quando eu falei com ele “e aí? Foi ver?” e ele já disse assim: “já comprei inteira”. E é realmente é um filé.

**André: Ele parece que tem um olho muito bom mesmo, né? Eu não conheço a coleção inteira. Eu conheço o que já foi exposto. Eu vi a “Vértice” aqui, eu vi a “Contraponto”.**

Marília: Teve a *Duplo olhar*. Que aí foi só lá em São Paulo.

**André: O *Duplo Olhar*, da Denise Matar. Mas, por exemplo, ele tem uma quantidade grande de artistas daqui. E aí, você vê do norte: Ah, ele tem a Berna Reale, ele tem o Rodrigo Braga, que eu não sei se ele conheceu o Rodrigo Braga em Manaus ou se ele ia conhecer em São Paulo.**

Marília: Não, já no Rio, morando no Rio, porque ele morou no Rio. Mas o que ocorre, tem outros que eu não sei. Ele tem Armando Queiroz. Mas eu acho que ele fica ligado nas coisas que estão acontecendo, e vai ver. E vai que agora que a coleção dele tem algumas coisas muitos jovens, pessoas que não se projetaram tanto até agora. Por exemplo, um determinado momento, ele compra obras de assistente de artistas com que ele está se relacionando. O assistente do Eder Santos, Leandro Aragão...

Você pode perguntar para ele. Um assistente incrível. O menino assistente do Iran do Espírito Santo. Então ele foi também vendo, porque ele vai no ateliê do artista e o artista diz: “olha, está aqui trabalha comigo, fulano”. E que dá muito artista bom. Marilá Dardot era assistente da Rosângela Rennó durante muito tempo, né? Então acho que tenha uma coisa do afeto, que ele faz questão, e realmente, ele é, desse ponto de vista, um colecionador um pouco atípico. Se bem que, por exemplo, o Bernardo Paz era grande amigo do Tunga.

**André: O Chateaubriand.**

Marília: Era amigo sim.

**André: Do próprio Pancetti, que deu a primeira obra, que ele coloca como sempre como sendo a obra fundadora da coleção.**

Marília: Claro.

**André: Foi sendo presente de um amigo artista. É uma relação...**

Marília: Então, eu acho que não é tanto assim. Eu acho que tem vários. Agora, nesse nível isso do Sérgio, inclusive com essa linha, não. É claro, Roberto Marinho fez com o Pancetti meio que isso, sustentou o trabalho dele. Dava material, todas as coisas, como o Sérgio muitas vezes faz com os artistas aqui também.

**André: Sim.**

Marília: Mas eu acho que isso está numa relação, quer dizer, não destaco especialmente isso, mas destaco muito mais essa relação, de que para ele, efetivamente, é uma relação central na vida dele, a relação com os artistas, né? E que isso faz uma configuração da coleção.

**André: Da coleção, né?**



Marília: Agora para mim, foi assim, muito interessante. Eu vejo nessas três mostras, o Duplo Olhar, a Vértice e a Contraponto, de trás para diante: Teresa, a gente conversou longamente sobre isso. Ela ficou interessada em fazer, em destacar, um aspecto da coleção do Sérgio, que é o fato de que ele tem um grupo significativo de obras dos artistas em que ele aposta. Isso, você indo lá hoje, certamente ele vai te mostrar parte da coleção está na casa dele, e você vai ver isso muito claramente.

**André: É porque chamou mesmo a minha atenção, nessa exposição. Porque eu tinha visto ele num programa desses do Arte1, falando que ele tinha mais de uma individual de cada artista. E depois, nessa última exposição, na Contraponto, assim foi colocado.**

Marília: Exato. Essa era a pegada.

**André: Da curadoria?**

Marília: Da Tereza de Arruda. Quando a gente fez a nossa, a gente estava, a ideia de que fosse em três curadores, foi uma coisa que a gente discutiu, eu e Daiana [a produtora].

**André: Ele convidou? Como é que foi isso, que surgiu essa ideia dessa exposição?**

Marília: Então, eu fui convidada para fazer, a viajar dentro de uma exposição que teve no Museu, “A sua saúde”, que era alguma coisa com o Ministério da Saúde.

A Poliana fez, foi a primeira curadoria que ela fez. E eles já estavam conversando. Poliana já estava na coleção do Sérgio, e ele tem uma amizade, inclusive, e aí, quando eles me chamaram, eles me pediram mais um nome. E eu então disse “bom, a Poliana está vivendo lá no Sul, então tem uma coisa. Eu vou pensar em alguém lá para cima, né?”

A gente tinha pensado em alguém do Rio, São Paulo, mas e aí falei alguns nomes, o Sérgio ficou meio reticente. E aí eu falei: “quer apostar no que você não conhece, que eu te garanto que é uma pessoa que trabalha super bem”. “Quero”. “Então vamos na Marisa Mokarzel, no caso, lá do Pará”. Eu já tinha trabalhado com ela, então eu sabia que o trabalho dela legal. E aí, nós entramos dentro dessa coleção dele, primeiro com uma ideia de fazer uma exposição que abordasse um viés bem diferente do Duplo Olhar. A exposição da Denise tinha uma coisa, era tudo

extremamente sedutor. Ela deu uma pegada bem assim mesmo, de chamar a atenção para essa coleção. Então, muitos trabalhos de grande formato, mesmo dentro das obras dos artistas, trabalhos com esse poder de sedução muito forte. Foi a pegada dela, e que ela fez junto com o Sérgio. Eles trabalharam juntos. E aí a gente propôs para ele uma coisa diferente: “a gente vai entrar dentro da sua coleção e vai chamar atenção, justamente para esse aspecto da sua coleção, que é você apostar, apostar em obras, que muitas vezes tem uma difícil circulação”. Tanto que eu brinquei com ele: “vamos chamar de coleção de risco?”. Porque era isso. A gente pegou exatamente isso, essa aposta dele, se essas obras, como Oriana (Duarte). O trabalho da Oriana, que foi do Grupo Camelo, lá de Recife, uma artista-atleta. A Oriana faz um trabalho que não é de fácil leitura. Você tem um cara como o Meneghetti, também não é fácil. Paulo Nazaré, entende? O que ele tem do Ralph (Gehre), por exemplo, não é fácil. Então, vamos apostar nisso? E a gente começou, a gente mergulhou mesmo. Fez uma super imersão lá na casa dele, na coleção, e a gente tinha essa configuração, que depois, nos outros lugares, não foi. A gente tinha três andares. E a gente então começou a brincar a partir desses andares. E aí saiu essa coisa, porque tinha, o que acabou ficando, vamos dizer, sobre minha responsabilidade especificamente, todo mundo deu pitaco na de todo mundo e foi muito legal porque nós estamos acostumadas a trabalhar juntas. Mas eu fiquei responsável por relatos, a Polly por construções e a Marisa pelos assombros. E a gente identificou nessa, vamos dizer, nessa dificuldade maior, de abordar certas obras, essa questão da relação da arte com o cotidiano, com a documentação de caráter político inclusive, que muitas vezes faz com que a imagem perca esse estatuto de obras de arte para o público. A Polyanna [Morgana] trabalhou com um investimento de novas geometrias dele. A Marisa [Mokarzel] pegou essa coisa da abjeção na arte, que ele aposta legal. Então, todas as obras dos andares, a gente queria que tivesse, por exemplo, o trabalho da Oriana. Embora seja uma documentação de experiência, pra lá de abjeto, porque é aquela coisa, ela vai e ela faz a documentação toda dela, que pula para fora, de alegria. A Polly tem certos tipos de ações que ficam acontecendo em vídeos e tem tudo a ver com os relatos também. A gente ficou fazendo essa, vamos dizer, certa porosidade porque a gente sabia que ia para o Rio, e a gente não podia ter essa separação, e depois São Paulo, que é super misturado, né? Então a gente já pensou nisso, mas a gente tentou pensar, conceitualmente a coleção e pensar em certos aspectos que não

tenham sido, vamos dizer assim, explorados, mais especificamente na primeira exposição.

**André: Pois é, as exposições, eu vendo os catálogos e lendo os textos, com exceção da exposição de Belo Horizonte aquela “Cantata”, essa sua, você me corrige, mas parece que são temas contemporâneos. Você não tem um recorte, por exemplo, político, afetivo. São arte contemporânea, pronto. E coloca sob esse panorama.**

Marília: Sim, o geral é, mas por exemplo, em cada um deles era, o “Relatos” tinha, você vê, inclusive o textinho, ele apresenta isso, você vê um conjunto de artistas, ele apresenta isso. Você tem o Meneghetti, que faz um trabalho que é a poetização de toda a experiência dele de registro, do reflorestamento vale do Keita, que ele foi fazer para as Nações Unidas. A Oriana faz a documentação do projeto dela, de fazer, do artista-atleta, que depois ela fez... Que é uma coisa de você fazer esse cruzamento entre, vamos dizer, essas duas áreas, é muito interessante, que são duas áreas que competem e sempre com perda para área da arte, do patrocínio. E ela então vai, começa a fazer um trabalho de arte como atleta, fazer do atletismo, do esporte uma arte, uma versão poética, então ela está também colocando. Paulo Nazaré, que eram o “Notícias da América”, né?

Você vai ver que você tem mesmo. A própria presença naquele trabalho dos Irmãos Guimarães com o Ismael Monticelli, era exatamente o questionamento do relato com a sobreposição das falas, que é muito típica do Beckett, que eles tomam e fazem aquele aparelho que você lê tudo junto, que é uma mesa enorme com várias lâminas de vidro, que quando você lê, uma leitura entra na outra, na outra e na outra, e o centro fica quase que um buraco negro.

**André: Eu não estou conseguindo elaborar bem a questão que eu quero colocar, que é...**

Marília: A gente quis trazer aspectos da teoria de arte contemporânea.

**André: É isso que eu quis dizer.**

Marília: Então, o aspecto dessa questão de lidar com a realidade de forma quase documental. É uma documentação poética, mas é, quando ela é poética, ela é crítica, como Paulo Meira e o Marco Amador, do Paulo Meira que é incrível, ele vai

fazer toda uma história completamente maluca, para falar da realidade ali, política imediata, entende?

**André: Só que você tem uns eixos mais centrais na arte contemporânea.**

Marília: A gente escolheu o que a gente achava que eram, vamos dizer, predominâncias.

Em termos conceituais. Ele tem toda essa parte, ligada não simplesmente ao abjeto, mas à abjeção. A invisibilidade, a questão do material de sonhos, estranhamento, além do abjeto, que estava presente no terceiro andar. Essa questão de uma nova geometria, porque é uma coisa que interessa o Sérgio e que ele conseguiu juntar gente muito interessante para fazer isso.

**André: E as narrativas?**

Marília: E as narrativas, quer dizer, esse aspecto: O que é efetivamente documentação e ficcionalização na arte contemporânea, né?

**André: Eu tenho um desafio que é tentar encontrar alguma coisa que dê unidade à coleção. Formalmente, eu acho que não vou achar, porque ele aposta, mas esse aspecto formal, eu não posso dizer que seja secundário, até porque, ele fala muito da questão de encher os olhos e isso é formalmente que vai acontecer. A questão da amizade, dos relacionamentos, do conhecer, do compromisso do artista com a poética, do compromisso do artista com a arte, é outra coisa que ele coloca, que também é um aglutinador da coleção. Que é esse relacionamento, essa proximidade dele com os artistas. Fora isso, aí você está colocando agora, alguns temas que são recorrentes, mais comuns, que são esses três.**

Marília: Ele tem muitos artistas contemporâneos, mas você vê algumas linhas. Se ele investe, por exemplo, nas obras do Rufino, fala de alguma coisa aí. O Rufino é um artista que tem um trabalho eminentemente político, entende? Mas, eminentemente onírico, então ele junta essas duas coisas. Essas são certas características que eu acho que não é todo o artista contemporâneo que está investindo. Há toda uma linha de trabalhos em que há teóricos da arte contemporânea, falando de um certo abandono mesmo, de toda e qualquer questão formal, no sentido de, vamos dizer, apreciação estética, em prol do próprio conceito. Bom, isso aí começa nos anos sessenta, mas hoje em dia eu acho que está muito

associado à política e às políticas das minorias basicamente, entende? Então você tem uma quantidade. Eu acho que isso que ele coloca, não que ele tem a preocupação, mas não se coloca como questão para o Sérgio, entende? Não que ele não vá ter artistas que estão discutindo isso. Mas não por essa razão.

Eu acho que ele está muito mais interessado, vamos dizer, na experiência estética e de que maneira a radicalização da linguagem sustenta ainda, e eu 'poria' sustentará sempre, a experiência estética, em arte. Eu acho que isso é alguma coisa. Quer dizer, encher os olhos é a mais básica das experiências estéticas. Mas não enche os olhos só porque é bonito. Enche os olhos porque é aquela coisa que fustiga, que é pergunta, entende?

**André: Sim.**

Marília: E eu acho que isso, na coleção dele, tem sustentado numa boa. Ele, às vezes ele diz: "A, não estou especialmente preocupado com isso". Mas é nisso que ele se configura, é isso que ela configura. Eu acho que é interessante isso. Em um curto espaço de ter tido essas três exposições, é muito interessante, porque são olhares, diferentes olhares sobre a coleção dele. O primeiro, talvez o mais fiel discurso dele, feito entre ele e Denise. Os outros, já vão propondo outras coisas. Eu acho que, na medida ele topa, super topa.

**André: No catálogo ele tem uma foto dele, com todos os artistas da coleção.**

Marília: Não, mas eu quero dizer assim, topa esses olhares que a gente propõe. No nosso caso, por exemplo, que éramos três curadoras, com questões diferentes, inclusive, ele topa.

**André: O Frederico Moraes fala que a coleção do Chateaubriand, que ele também tinha laços de amizade com muitos artistas**

Marília: Tinha.

**André: E aí ele fala que a coleção Chateaubriand, se ele fosse colocar, ela tem muito autorretrato. E que o Chateaubriand falava que o autorretrato mantinha ele próximo do artista. Na coleção do Sérgio, eu não me lembro de ver. Você tem um Rodrigo Braga, que ele faz aqueles autorretratos, né? A Berna Reale, que faz autorretratos.**

Marília: Vendo inclusive a coleção do Chateaubriand, tem uma coisa: É um outro olhar, entende? A coleção do Sérgio é uma coleção, não que não tenha coisas de artistas contemporâneos incríveis na coleção do Chateaubriand, mas é uma coleção que é constituída no modernismo.

**André: Sim.**

Marília: Nessa última fase do Modernismo. Porque a do pai dele era um modernista por excelência. Mas, tem essa coisa. O autorretrato, a paisagem, ... como fazer isso? Só se a gente fizesse um “alterretrato” contemporâneo.

**André: É, contemporaneamente você tem uma referência sim.**

Marília: É, exato.

**André: Quando artista fala muito dele. Tem uma obra, que na verdade é um conjunto de obras do...**

Marília: Você sabe que nem a Berna, para mim. Nem a Berna nem o Rodrigo Braga, estão tratando de autorretrato? Eles estão tratando do corpo deles, do corpo como suporte da poética. Ele não está fazendo um autorretrato.

**André: Sim, eu quis dizer autorretrato, só porque eles aparecem.**

Marília: Exato, mas por uma razão, por que contemporaneamente, essa questão já não se coloca assim, né? Eu acho que vai ser difícil...

**André: Ela se coloca de outro modo, por exemplo, você tem aquele menino do Recife, da “A Sala Verde”. Como é que é o nome dele?**

Marília: o Bruno (Vilela)?

**André: A obra dele, a sala verde, é referente.**

Marília: Sim, autorreferência sim, mas autorreferência, mas quase como Humboldtiano. Eu, o outro, né?

**André: É, quer dizer, é bem isso. Mas é autorreferente. Tem isso mais na coleção? Não tem nada disso? Não é uma questão para o Sérgio também? Não é um aspecto?**

Marília: Não acho que seja uma questão para o Sérgio.

**André: O mesmo das minorias? Não vai deixar de ter e gostar, mas não é uma coisa que ele busque ou que ele procure, né?**

Marília: Eu acho que ele está muito interessado nessa possibilidade de alargamento da linguagem artística. Ele é o primeiro dos primeiros caras do Brasil que vai colecionar vídeo, né? Performance...

Quer dizer, esse alargamento da linguagem interessa a ele. A questão do atravessamento de campos, né? Vamos dizer, desse apagamento de fronteiras de campo da arte com outros campos de linguagem e tal, ou seja, a questão dos artistas que tenham trabalho muito literário, isso interessa ele. Coisas de experiência científica interessa ele. Entende? Ou mesmo a documentação do tempo, assim, quase jornalístico, essas coisas. Quase é uma coleção que quase lança a pergunta: “até onde isso se configura efetivamente como arte”.

**André: E engraçado que ele fala do encontro dele com o Paiva, né?**

Marília: O Joaquim?

**André: O Joaquim Paiva, que também foi um dos primeiros colecionadores de fotografia, né?**

Marília: Exato.

**André: Que na época estava vivendo esse mesmo processo de: “isso vai entrar, não vai entrar. Vai ser absorvido ou não vai ser absorvido”.**

Marília: O Joaquim é um cara magnífico para você conversar, sabe? O problema é que ele está no Rio. Não está aqui. E ele tem muitas questões. Eu estive com ele lá, inclusive casualmente. Ele é um querido amigo, mas eu, se tivesse que definir, vamos dizer, de alguma forma a coleção do Sérgio, definiria mais por aí, ou seja, a questão da experimentação, a questão do que é possível efetivamente se colecionar, o que são as novas coleções? Acho que ele está apostando. Por isso que eu dizia “Poxa, a sua coleção é uma coleção de risco. Pode ser que daqui a pouco isso não valha mais nada”. E ele dizia: “não, não vai falar assim, não vai botar assim”.

**André: Nem tanto.**

Marília: Pois é, e ele faz isso. Isso para mim é um super elogio.

**André: Sim, sim.**

Marília: Que é um cara que está inaugurando, e eu estou falando isso, não porque estou falando aqui para você, porque, hoje em dia somos amigos e tudo, não, é que eu acho isso aí incrível, porque ele estabelece alguns, outros patamares, outras coleções. O tipo de coisa que ele compra, que ele se interessa. Isso é próprio da coleção.

**André: Pelo que eu tenho visto, ele tem um papel um pouco maior do que o de um colecionador, né? Eu estava conversando com a Camila (Soato) ontem e uma das coisas todas que elas estavam falando, da promoção dela entre alguns galeristas. E eu pensando se ele não tem vontade de escrever mais sobre isso.**

Marília: Bom, é bom você perguntar para ele. Porque, até hoje, pelas conversas, não.

**André: É porque ele também ele já é muito ocupado, né?**

Marília: Não, eu acho que uma coisa que ele realmente tem vontade, ele já falou várias vezes, não sei, faz tempo que eu não falo com ele sobre isso, mas é ter um espaço onde ele possa ter a coleção disponível para ser fruída pelos outros, de alguma forma. Eu fico pensando que poderia ser uma coisa como o Instituto Figueiredo Ferraz, ou como Inhotim... claro, ele não está pensando em uma coisa desse tamanho. Ele tem essa preocupação com a disponibilidade. Então, eu acho que aí, de uma certa forma, e talvez ele odeie isso que eu estou falando, mas eu falo isso como elogio, porque eu acredito nele. Ele tem, vou dizer, uma pretensão aí, com essa coisa, de educação do olhar, entende?

**André: Sim, um papel além do colecionador.**

Marília: Sim, mas jamais o de um teórico de arte.

**André: É porque eu acho que ele tem esse olho bom, que você tá falando, esse olhar bom. Isso não serve só a um colecionador. Isso para um crítico de arte é excepcional.**

Marília: Sim, mas é porque eu acho que a ele não interessa.

**André: Não é a onda dele.**



Marília: Não é a onda dele. Inclusive, nas visitas que a gente fazia à exposição, eu andei muito com a exposição, era eu e ele. Aí eu passava a palavra: “E aí Sérgio?”, e aí ele: “Não, fala aí Marília. O que eu faço, tá aí mostrado. Agora fala aí, que você fala melhor que eu”. Foi assim, essa coisa. Não está muito interessado em constituir, vamos dizer, teoria sobre isso. Acho que não é a coisa dele. Acho que, de uma maneira geral, não é coisa de nenhum colecionador que eu conheço.

**APÊNDICE C** – Entrevista com o colecionador Sérgio Carvalho realizada em 19 de maio de 2018, em Brasília.

**André: Sérgio, como foi que você adquiriu a obra “A Sala Verde” do Bruno Vilela?**

Sérgio: O Bruno tinha sido selecionado pra uma residência em Lisboa, Portugal. Tinha tentado conseguir apoio na galeria que o representa em Recife mas não tinha conseguido. Ele precisava de grana pra passagem, grana pra se manter lá e pra sustentar sua família aqui enquanto ele estivesse fora, ele tem esposa e um filhinho. Aí ninguém quis ajudá-lo e ele ligou para mim. Cabia no bolso. Passagem aérea, você divide não sei quantas vezes e tal tal tal. E aí foi assim, o combinado foi que depois, o que eu teria gastado, e o que eu gastei, eu trocaria em obra. Bicho, o cara pirou tanto lá em Portugal, porque a família dele é de lá, o avô, alguma coisa assim e tal. E ele escreveu um livro. E aí, quando ele chegou e falou: “isso aqui é uma obra” e eu falei: “Como assim?”, e ele falou: “tudo isso aqui que eu fiz é uma obra, é uma instalação e é sua”.

**André: A obra é muito boa mesmo. Eu vi que ele gravou um vídeo e falou sobre essa obra. Essa obra é importante dentro do portfólio dele, do trabalho dele.**

Sérgio: Bem importante. Meio divisor de águas. E ele fez uma gestalt. Ele fez uma terapia lá e acho que fechou vários fantasminhas que existiam dentro dele.

**André: Eu tento acompanhar a produção dele, mas é difícil. À distância é mais difícil.**

Sérgio: Ele é muito meu amigo. A hora que você quiser...

**André: Você começou aqui em Brasília e depois foi pra o que você chama de núcleo de Recife, né? Eu acho que você usa esse termo, que tem vários artistas. E foi o Zé Rufino quem te levou, não foi?**

Sérgio: O Zé Rufino, certamente contribuiu. Mas, quem insistiu para que eu conhecesse a galera de Recife, foi Eduardo Frota, que é um escultor do Ceará e que

falava: “você tem que conhecer Marcelo Silveira. Você tem que conhecer Marcelo Silveira, porque você gosta de escultura de madeira, não sei o que, não sei o que. Você tem que conhecer o Marcelo Silveira.” Aí, aqui em casa, de vez em quando, a gente faz umas festas, *jam sessions*, em que eu chamo os meus amigos músicos. Certa vez, a gente fez uma “sonzeira” e eu liguei para o Marcelo, e eu falei “Rapaz, vem pra cá!”. Eu nem conhecia ele. O Frota ligou para ele e falou que eu iria ligar, e eu liguei para ele. Aí eu falei: “você não vai se arrepender, não. Pode vir.” E eu falei assim: “ó, eu te busco no aeroporto e te entrego no aeroporto. Só se vira aí com a passagem, divide em mil vezes. O resto, eu seguro a onda.” E aí ele veio. Pô, e a gente ficou amigão. Toda vez que eu vou para Recife, eu me hospedo na casa dele.

**André: E aquele trabalho da exposição é muito bom.**

Sérgio: Eu tenho outros que não foram. E aí ele que me apresentou Paulo Meira, Oriana, Gil Vicente, Renato Valle, Manoel Veiga, uma rapaziada, Amanda Melo. Pessoal de Recife, né? Que estava tendo uma efervescência bem significativa.

**André: Acho que Recife é bem um polo de arte.**

Sérgio: Foi na época que coincidiu com Moacir dos Anjos, como diretor do MAMAM, o Museu de Arte Moderna de Aloísio Magalhães. E aí depois entrou a Cristiana Téjo. Eu até fiz parte lá da associação dos Amigos do MAMAM durante um tempo.

**André: Você é bem atuante, né? Assim, não é um colecionador que só coleciona, tem uma atuação grande, mesmo no próprio circuito institucionalizado.**

Sérgio: Camarada, o que eu puder ajudar, eu ajudo. Sempre foi assim, eu gosto de produzir. E antes era a coisa da música, eu produzia os meus amigos músicos, produzia CDs deles. Eu sempre gosto de saber o que os caras estão aprontando, é o “jeitão” que eu sou mesmo. A Denise vê isso direto.

**André: Sérgio, você tem obras, muitas obras lá do pessoal do Nordeste, a partir desse contato?**

Sérgio: Sim.

**André: De Recife, mas também do Ceará, também de Alagoas, né?**

Sérgio: De Alagoas, eu tenho o Delson Uchôa e eu tenho um menino jovem, que ele faz um uns desenhos em nanquim, que parece gravura em metal. Como é que é?

Afonso? Daqui a pouco eu lembro o nome. Aí eu teria que pegar a lista dos artistas. Tem também o Martinho Patrício, lá de João Pessoa. Tem outros que eu adoraria ter, mas aí já “não cabe no bolso”, por exemplo, o Zé Patrício. Ele vai fazer uma exposição aqui. É aquele cara dos dominós. É maravilhoso o trabalho dele.

**André: Sem querer ser indiscreto, eu estava conversando também com outro colecionador, e eu perguntei isso, se ele tinha interesse em conhecer os artistas. E aí ele falou assim: “às vezes é melhor não conhecer.”**

Sérgio: Para mim é exatamente o contrário: tenho que conhecer.

**André: Mas nunca rolou de deixar de comprar por isso?**

Sérgio: Já rolou, mas foi o contrário. De eu ter conhecido o cara, e achei o cara um babaca.

**André: Pois é. E pensar assim “nem vale a pena”**

Sérgio: A obra é maravilhosa. mas segundo o [Wagner] Barja, eu estou errado. É porque você tem que dissociar o homem da obra. Mas eu falo, “ah bicho não dá não”. Não dá para mim.

**André: É porque você coloca esses dois critérios, né? Para entrar para sua coleção.**

Sérgio: Tem que encher os olhos. Eu tenho que gostar, é óbvio. A primeira coisa. E assim, eu tenho que também ter uma empatia com o artista. E assim, eu gosto de acompanhar, ver qual é. As vicissitudes mesmo, tudo que os caras estão passando. Os caras vivem me ligando, perguntando opinião. Às vezes, opinião legal, que “tá acontecendo isso, o que que eu faço para me preservar”. Porque alguns têm tomado uns canos...

**André: E você ainda é advogado, né? Mexe com isso.**

Sérgio: Não é a minha área específica, mas tenho noção, né? Mas, eu falo e eles acabam não seguindo as orientações. Preferem fazer como o mercado das artes plásticas faz.

**André: Mas muitos ouvem...**

Sérgio: É, né? Tá, massa.

**André: A Camila, eu conversei com a Camila essa semana.**

Sérgio: A Camila Soato?

**André: A Camila Soato. Ela está fazendo uma residência aqui na Casa de Cultura da América Latina, né?**

Sérgio: Tá, tá.

**André: Eu fui lá bater um papo com ela.**

Sérgio: Até ontem ela postou alguma imagem. Está bem diferente das coisas que ela costuma fazer. Não tem cachorrinho trepando... Ela está fazendo umas coisas diferentes lá.

**André: Quando você toma conta contato com essas novas rodas, esses novos grupos, a coleção dá uma crescida?**

Sérgio: Em suma.

**André: E assim como você tem artistas do nordeste, você tem alguns artistas do norte. Você tem a Berna Reale, você tem o Rodrigo Braga, que eu não sei se você conheceu ele lá.**

Sérgio: Não, conheci em Recife também.

**André: E aí, você tem um conjunto grande de obras de lá?**

Sérgio: Estava até esquecendo. O Jonathas de Andrade também. Mas o Jonathas, na realidade, eu conheci aqui em Brasília, numa exposição na Funarte, com curadoria do Bitú Cassundé. Em Maceió, eu comprei a instalação *Ressaca Tropical*, maravilhosa, tomando cerveja com ele na praia.

**André: Você viaja então? Porque você falou também que foi para Recife por insistência.**

Sérgio: É, ele (Eduardo Frota) insistiu para que eu conhecesse a rapaziada lá. Particularmente, o Marcelo Silveira. E aí eu fui. Quer dizer, primeiro Marcelo Silveira vem para cá. Nessa festa que eu te falei, da música e tal. E aí, depois eu fui para lá.

**André: E você já foi para Belém?**

Sérgio: Já fui, no passado, eu ainda não era vinculado com as artes plásticas. Tenho vontade de ir, porque lá tem outros artistas também, maravilhosos. Principalmente na fotografia.

**André: Fotografia é muito forte em Belém.**

Sérgio: Paula Sampaio. Miguel Chikaoka.

**André: aqui do Centro-Oeste, você frequenta tudo, né? Porque é mais perto, bem mais fácil.**

Sérgio: Eu estou em falta, assim, por exemplo: eu ainda não fui em Anápolis, naquele salão lá (Salão Anapolino de Artes). Parece que está acontecendo coisa bem bacana. E o Paulo Henrique [curador do Salão] já veio aqui em casa.

**André: É um salão importante.**

Sérgio: É, é sim. De Goiânia eu tenho coisas, não só do grupo EmpreZa, mas também do trabalho individual dos artistas do EmpreZa, de alguns artistas do EmpreZa. O Helô Sanvoy, a Rava, o João (Angelini). Se bem que o João é Brasília, né? Tem também a Marcela (Campos). Mas é porque eu pergunto antes e eles falavam. Mas hoje, eu já pergunto: “E aí? quem mais aí? Que tem aí?” E aí eles falam “veja o trabalho de fulano.” E aí eu começo a fuçar, pesquisar.

**André: O Marcelo Solá, você tem também?**

Sérgio: Tenho também, o Solá.

**André: A sua coleção é de arte é muito focada no artista mesmo, né? Tanto que você tem vários trabalhos. Você tem o relacionamento entre os artistas e isso eu acho que também faz parte do inventário da sua coleção. Para você, esse artista, aquele artista, as conexões, como é que foi que levou. Porque tudo isso é relevante para essa visão de amizade, né? Como é que você enxerga isso?**

Sérgio: Para mim, é uma coisa que aconteceu naturalmente. Eu me torno amigo de uma pessoa e aí essa pessoa fala “olha você tem que conhecer o trabalho desse meu amigo” e aí eu acabo ficando amigo do cara. E vou adquirindo um número... Eu sempre tentei isso, ter um número expressivo de obras de cada um deles. Nunca me interessou ter um Marcelo, não. Eu quero ter uma porrada de Marcelo, para contar um pouco da trajetória.

**André: Como se isso aí te tirasse um pouco da arte e passasse para a pessoa, né? De ter essa relação de amizade muito forte, de conhecimento do artista. E ao mesmo tempo, você participou e tem um fruto daquilo, você participa.**

Sérgio: Participo e pode contar comigo. Ontem, uma artista que eu tenho “n” obras, é uma fotógrafa, está indo embora do país, porque já não aguenta mais e aí me ligou, perguntando se eu queria comprar coisas e que ela vai fazer um “saldão” e a primeira pessoa tinha que ser eu. Algumas vezes, e isso é até triste, mas algumas vezes, os caras com dificuldade ligam e eu dou a força e aí eles me dão em troca obras que valem muito mais do que aquilo que de fato eu paguei, né? Na realidade é um agradecimento dos caras.

**André: Gratidão?**

Sérgio: Gratidão. Não é, sei lá, trocar a obra por... sabe? Na real é isso.

**André: Formalmente, na obra, você entende, acha alguma coisa que dá unidade pra coleção? Ou é a falta de unidade que é a coleção? A diversidade da coleção? De suportes, de meios?**

Sérgio: Não, nesse sentido, tecnicamente falando, eu acho que não há uma unidade. A unidade acaba sendo, eu acho, a minha relação pessoal com os artistas.

**André: A temporalidade, né? Porque, se você tem, estão todos aí produzindo. Não te interessa a obra de artista morto?**

Sérgio: Eu tenho um, que é o Farnese (de Andrade), eu adoro o Farnese. É o único artista morto da coleção. Eu me propus, quando comecei a colecionar, que fossem de artistas que eu pudesse conhecer, vivenciar a trajetória do cara. E na medida do possível, eu poder contribuir, né? Eu sempre fiz isso. Não é caso pensado. Isso acontece mesmo, é natural.

**André: E o suporte é irrelevante?**

Sérgio: É irrelevante, desde que eu goste, que me emocione.

**André: Que te ative de alguma forma. Você sempre vê a obra antes de comprar?**

Sérgio: Sim. Já teve vários casos que não. A Gisele Camargo, por exemplo, do Rio de Janeiro. Ela se mudou, saiu do Rio. Está tendo uma evasão de artistas do Rio, porque lá está complicado, o negócio de violência. Mudou para Serra do Cipó. E ela está fazendo uma série que se chama Brutos, muito bacana, muito bonita. Aí ela me ligou, estava precisando de grana para fazer a mudança, para fazer as coisas lá, alugar a casa. Aí eu falei “Beleza, eu compro 10 Brutos”, aí eu comprei.

**André: Sem ver?**

Sérgio: Sim, sem ver. Ela falou “Ah, então eu vou pintar”, e eu falei “beleza”. E eles são lindos. Depois eu te mostro, se você quiser ver.

**André: Quero, quero sim. Por encomenda?**

Sérgio: Já fiz encomenda de *sites specifics*.

**André: Mas tem o compromisso de comprar depois? Tem que gostar?**

Sérgio: Eduardo Frota, que é autor daquela instalação, eu falei para ele: “Olha, eu quero uma instalação sua. Rola?”. E aí ele veio aqui, ficou olhando e falou “eu vou fazer no teto.” E fez. Sandra Cinto também. Lucia Koch. Para o Zé Rufino eu falei “eu quero alguma coisa sua aí com a carta dos presos políticos” e ele falou: “é, vamos ver se dá”. Daqui a pouco ele me liga e fala “olha, pensei em uma instalação para a escada”. Depois você tem que olhar ali. Essa aí nunca foi exposta, por exemplo. Se for um artista que eu já conheço, eles me dão essa liberdade, assim “olha, se você não gostar, você fala”, mas é muito difícil, eu gosto.

**André: Você já foi atrás de uma obra? Específica? Ou de uma série específica, que já tinha sido comercializada?**

Sérgio: Rapaz, eu não lembro disso.

**André: De você falar para o artista “Nossa, aquela série sua é muito boa, queria ter ficado com ela”?**

Sérgio: Não.

**André: Conversar com galerista? Não, né? Você sempre compra do artista?**

Sérgio: Quase sempre. Mas tem artistas que, por terem uma boa relação com a galeria (infelizmente são poucas que investem na carreira deles) não vendem diretamente para um colecionador. Nesses casos, eu compro pela galeria. Nesse caso, por exemplo o Marcos Chaves, que eu vou lembrando aqui, Iran do Espírito Santo, Efrain Almeida, Rochelle Costi...

**André: O Dalton Camargos também, eu sei que você compra com ele de vez em quando. Mas, aí, você está dando uma impulsionada, porque o Dalton faz um trabalho bacana.**



Sérgio: Compro. Na realidade, atualmente, a única galeria que eu compro é a Alfinete.

**André: Da Zipper, não? Você é muito amigo também do pessoal...**

Sérgio: Sou amigo do Fábio e do Lucas, mas faz tempo que não compro obras na Zipper.

**André: E do Fidalgo, que eu sei, também.**

Sérgio: Do Fidalgo, mais ou menos. Mas também não comprei, não.

**André: Então, quase tudo, praticamente, é direto com artista?**

Sérgio: Praticamente. É porque agora, eu acho que, pelo jeito que eu tenho colecionado, né? Porque eu não especulo. Ou seja, eu não estou comprando para, daqui a pouquinho, revender. Não, ao contrário. Eles sabem que o meu sonho é tornar a coleção pública. Eles estão vendo o meu esforço em tentar realizar isso. A exposição no Museu [Nacional da República], eu banquei praticamente 75% dos custos. Foram cinco meses, não é barato, não. E aí eles ficam falando “pô mas então, não pode fazer isso”, “aí você está tirando dinheiro da roda da cultura, né? Da economia da cultura”. Porque eu poderia ter adquirido mais obras, né? Mas aí, na minha cabeça, estou dando alguns passos para a institucionalização da coleção. Ou seja, eu tenho que, de fato, exibi-la.

**André: Pode até uma parte estar saindo, indo para loja de tinta, mas aí você está gastando com montador, que faz parte do circuito, mediador, o pessoal..**

Sérgio: Sim, sim. Iluminação, designer gráfico, gráfica... Vários artistas, que já estão na coleção e que têm galeria não acham uma agressão vender direto para mim. O galerista pode até ficar puto, mas os caras falam “Não bicho, eu não estou vendendo para qualquer um. Não estou tirando um nenhum cliente da sua galeria. Esse cara já é conhecido e tal, está fazendo trabalho sério”. Estou investindo no artista, na realidade. Não tenho nenhuma preocupação no negócio de ganhar grana com isso. Pelo contrário. A longo prazo, não vou estar mais aqui, então serão minhas filhas. A minha principal preocupação é não deixar um elefante branco para elas duas. Porque uma é historiadora e mora na Austrália. Eu não sei nem se volta mais. E a outra é chefe de cozinha, lá em São Paulo. Cozinha muitíssimo bem. O meu sonho era ter um espaço, arranjar algum parceiro, ainda não tenho, mas terei o terreno e

tenho um acervo. Eu ainda vou ter que construir? Ainda vou ter que manter o espaço? Tenho que arranjar algum tipo de parceria, alguém que queira isso, que entenda que isso é importante para deixar, esse legado de arte-educação. É essa a minha preocupação. Deixar esse legado de arte-educação e, assim, pensando nas minhas filhas, elas não pegarem uma roubada dessa, porque senão, o que vai acontecer? Elas vão vender. Por absoluta falta de recursos financeiros, elas vão ter que vender.

**André: É, isso é uma pena, desfazer a coleção.**

Sérgio: Então eu tenho que pensar nisso, né? E é o que eu penso e é o que eu sonho. Eu espero até o final do ano ter todo o projeto. Eu preciso do terreno, né? Se Deus quiser, agora a gente vai comprar isso. Porque aí, quando eu falo "ter o projeto", é ter o projeto mesmo: o terreno, maquete física, maquete 3D, com as obras expostas na parede, detalhamento de cronograma físico e financeiro de desembolso, programa de necessidades, *business plan*, etc... É um negócio.

**André: Bem organizado, né?**

Sérgio: Do jeito que tem que ser.

**André: É uma escala muito grande pra ser diferente, né, Sérgio? Deve ser a maior coleção de arte desses artistas, desse período de produção do país.**

Sérgio: Aí eu já não sei te dizer, porque tem uns caras aí, que tem umas coleções gigantes, mas eles não aparecem.

**André: E as exposições? já teve cinco exposições? Seis exposições?**

Sérgio: Seis.

**André: E aí, você sempre conversa com curadoria, você sempre, é uma coisa conjunta? É uma parceria, não é? Ou você, deixa mostra coleção e fala "faz aí com você quiser"?**

Sérgio: Não, não. Eu mostro a coleção, aí elas definem o recorte. Até agora foram só mulheres. Antes, eu pensei que isso fosse uma coisa muito estanque, mas elas próprias falam: "Sérgio, eu esqueci alguma coisa?". E eu nunca fiz nenhum tipo de observação em relação à "viagem" que elas estavam tendo, do texto que escreveram. Mas, já sugeri: "tem que ter fulano de tal, ele tem que estar nisso aqui".

Obviamente, tinha a ver com o caminho da curadoria, né? Mas nunca tive esse negócio de uma coisa fria, “faz aí”, sabe?

**André: Essa exposição agora, por último, agora, a "Contraponto", foi por artista. Que é da forma que você constitui a coleção.**

Sérgio: Foi. A Tereza de Arruda achou isso curioso, falou que eu não estava trocando figurinha. Aquele álbum de figurinha.... E ela pediu para que eu contabilizar o número de artistas que eu achava que tinham uma individual. Aí deu noventa e poucos artistas. Ela pirou nessa ideia de fazer, sei lá, trinta individuais simultâneas dentro de um museu. Na realidade, por exemplo, Sofia Borges só tinha dois trípticos gigantescos. É porque não tinha mais parede para levar. Mas se quisesse, tem mais umas quarenta fotos dela aí. É que a Sofia eu conheço desde que ela começou, né, antes de se formar. Conheci através da Lúcia Koch. Uma vez que eu estava em São Paulo, e aí a Lúcia: “vem aqui pra casa. Vem uns meninos jovens que vão se formar agora. Os artistas são muito bons, vem cá”. Foi quando eu conheci Rafael Carneiro, Ana Elisa Egreja. Estavam saindo da USP.

**André: E essa galera aí está bem consolidada.**

Sérgio: Sofia Borges, Rodrigo Bivar...

**André: James Kudo?**

Sérgio: Não, não. James já é mais velho, um pouco. O James eu conheci através do Hildebrando de Castro.

**André: Você nunca vendeu nada? Só os Goeldi? Ou você já vendeu outros trabalhos?**

Sérgio: Só os Goeldi.

**André: Porque você falou, ali dentro: "Ah, tem umas peças aí que são da coleção, são tão do começo da coleção, que eu acho que eu não considero mais da coleção".**

Sérgio: Eu tenho dado de presente.

**André: Tá, porque a coleção vai tomando um rumo.**

Sérgio: Eu não considero mais parte integrante da coleção porque não tem mais a ver com o rumo que ela tomou. E até visualmente falando, né? São coisas um pouco marcantes, assim, da década de 1980. Mas são bonitos também. Prá cacete.

**André: Sim, sim.**

Sérgio: E aí, às vezes eu dou para o aniversário de algum amigo. E aí eles adoram. É bem legal.

**André: Esses recortes da coleção, essas conversas com os curadores para as exposições, você já ficou surpreso com alguma relação que foi traçada e que você nunca imaginava? Às vezes, entre dois artistas que você conheceu junto?**

Sérgio: Já, já.

**André: Porque as mostras "Contraponto", a "Vértice", parecem que foi muito assim, né? Com um diálogo muito grande entre obras.**

Sérgio: Isso, teve isso. Mas acho que antes que antes disso, foi a própria Denise Mattar na primeira de todas. Quando ela viu a coleção, aí ela dividiu em alguns núcleos, *Nonsense*, *Históricos*. Algumas coisas assim. E eu sempre me surpreendi, quer dizer, sempre me surpreendi, mesmo. Quando o negócio fica montado no espaço expositivo, eu falo "p\*\*\* q\*\* p\*\*\*\*, c\*\*\*\*\* velho, você juntou essa p\*\*\*\* toda. Olha, que lindo".

**André: Dá um orgulho?**

Sérgio: Sim. Vaidade, sem ser babaca, assim.

**André: Sem dúvida. Aquela Sofia Borges lá na entrada do museu, aquilo ficou deslumbrante.**

Sérgio: Do museu então, estava visualmente muito bonito.

**André: Muito bonito. O espaço favorece.**

Sérgio: Obra pra c\*\*\*\*\*, tudo respirando... Agora, a da Denise me surpreendeu mesmo. Primeiro que foi a primeira exposição, né? Aquele, nervoso e tal. Logo em São Paulo e No Paço das Artes, na USP, que é um dos mais importantes espaços da arte contemporânea. E ficou também, muito bacana. Desde então também, foi a parceria com o EmpreZa. O EmpreZa fez as performances lá. Bem legal, mesmo.

**André: Fez aqui também. Hoje você está com problema de espaço, né? Mas você tinha uma preocupação de acumular a coleção, de construir coleção, de montar coleção. Hoje, você tem outras preocupações. Essa permanece? De estar sempre expandindo a coleção?**

Sérgio: Se pudesse, já estaria expandindo. Aí, acontecem duas coisas: primeiro, e que é o básico, a crise também me pegou. Porque sou procurador, servidor público. Eu vou poder me aposentar ano que vem. Mas, posso advogar. E fiquei um tempo sem advogar, fiquei só na Procuradoria. Os Procuradores do Distrito Federal podem advogar. E passei a advogar. Foi o dinheiro da advocacia que me possibilitou tudo isso. O dinheiro do servidor público é para me manter, manter minhas filhas e tal. Essa fonte alternativa de renda, que é a advocacia, que possibilitou isso tudo. Agora, quem é que fica doze, quatorze horas trabalhando na madrugada? Ninguém vê isso. Porque é um trabalho intelectual e solitário. Você, os livros e o processo. Mas essa não era a sua pergunta...

**André: Não. Aí a crise foi sobre a advocacia?**

Sérgio: É, então, aí diminuiu o ingresso de recursos. As empresas estão preferindo achar outras soluções do que ir para a Justiça.

**André: E isso diminuiu a expansão da coleção?**

Sérgio: Isso diminuiu o ritmo da aquisição. Depois, estou falando de 2017, de janeiro de 2017, quando pegou mesmo, para cá. Tinha o compromisso da exposição. O [Wagner] Barja já tinha me convidado e eu sabia que o museu não tinha grana. E eu falei: “no mínimo, o catálogo, dessa vez eu vou reproduzir todas as obras mesmo, e tal e tal”. Então, eu tinha que guardar uma grana. No final, a gente quase desistiu de fazer a exposição, porque não entrava dinheiro de ninguém, e aí, nos finalmente, a gente conseguiu cem mil reais: sessenta do BRB e quarenta do BRB Seguros. Isso para parte das despesas dos três meses e meio iniciais. Depois, duas prorrogações, quando o BRB Seguros pagou o último mês.

**André: Só pagou a prorrogação, não pagou mais nada?**

Sérgio: E, na realidade, eles não antecipam. É um pós-patrocínio, é ressarcimento. E você tem que fazer a exposição, prestar contas e aí é que eles pagam. Mas eles pagaram. Essa semana agora, finalmente. Porque fui eu e a produtora. A produtora também adiantou muita coisa. Na realidade, ela se ressarciu integralmente, porque

eu já sabia que, para mim, era investimento a fundo perdido mesmo. Investimento para o processo de institucionalização da coleção. Daí, também, a diminuição das aquisições. Além disso, tem o que você está vendo: falta de espaço. Falta de espaço mesmo.

**André: Mas agora vai entrar uma outra preocupação, que é no sentido de resolver esse problema, que é essa preocupação de armazenar a coleção e disponibilizar a coleção ao público.**

Sérgio: Sim.

**André: Você deixou de ter só a preocupação de comprar. Agora você tem outras preocupações.**

Sérgio: Agora, ainda mais com a museóloga. E ainda bem que eu contratei a Ana, porque ela está organizando tudo. Agora eu sei o número de obras. Ela olha sempre e fala “ó, tá dando fungo nessa aqui”, aí a gente chama a restauradora. Abre a moldura e higieniza. Às vezes, tem que fazer algum tipo de restauro. Sim, mas é porque tem essa parte mesmo. As pessoas não têm noção do trabalho que dá. Às vezes, as pessoas comprem só para colocar dentro da casa e tal. Então, na realidade, você pode até ter uma coleção, mas ela é uma coleção que você está comprando meio que para decorar os ambientes da sua casa, colocar alguma coisa na parede. A minha tomou outra proporção, né? É um acervo significativo de cada artista, com esse propósito de se tornar pública.

**André: Porque agora, também, você já está investindo em outras coisas. Agora você vai ter que comprar o terreno, depois tem o projeto. Por mais que você consiga apoio, vai sair algum do seu bolso.**

Sérgio: Vai, certamente.

**André: Que vai sair da aquisição das obras. Provavelmente, ao invés do acervo aumentar, você vai começar a modificar as condições de armazenamento, de mostrar o acervo.**

Sérgio: Sim. Até agora tem essas seis exposições. Em virtude da exposição no Museu aqui, o Museu Nacional, procuraram Teresa de Arruda, curadora, e talvez role outras exposições, no interior de São Paulo, em sete ou nove cidades, sei lá. Parece que estão negociando. Tomara que aconteça. Mas, tenho que esperar a

assinatura do contrato, quando eu tenho que enviar uma carta de anuência, "irei ceder", comprometendo-me a ceder as obras para a exposição, das quais, aliás, nunca cobre um único centavo.

**André: É, isso não se reverte em dinheiro para outros financiamentos? Para financiar a própria coleção?**

Sérgio: Não. A produtora sempre fala que eu tenho que cobrar o *fee*, que isso é o que acontece no mundo inteiro, e tal, tal, tal. Então, peço para que o tal *fee* vire uma rubrica de troca de molduras, se houver necessidade, de restauro, conservação, etc....

**André: Você não tem PJ, não né? Para comprar?**

Sérgio: Não. E também é outra encheção de saco. Tanto as curadoras, quanto as produtoras, falam que eu tenho que ter pessoa jurídica e eu ainda estou um pouco resistente a essa ideia, né? Vamos ver.

**André: Você falou que você conversou com o Joaquim Paiva, que o Nazareno te levou lá.**

Sérgio: Foi ali a primeira vez que, cara, eu fiquei impressionado com o grau de organização dele e cuidado direto. Quando ele estava morando aqui em Brasília, eram direto dois alunos, não sei se eram de história ou museologia, não sei. Eram dois estagiários o dia inteiro dentro da coleção.

**André: Catalogando, organizando?**

Sérgio: Catalogando, organizando. Todo mundo com luva, com aquela coisa de dentista na boca e no nariz. Com aquele negócio de cozinheiro, também né, de cabelo. As caixas, que ele não emoldurava nada. Imagina: duas mil, três mil fotos, você vai emoldurar? Então as caixas, ele mandava fazer na Holanda. Que era uma caixa que não passa umidade de jeito nenhum. Eram uns negócios caríssimos. A tal da tinta especial, foi o Museu de Washington que mandou para ele, para dar uma carimbadinha atrás da foto, assim: "*Coleção Joaquim Paiva*". Essa tinta não passa para a fotografia. É, assim, detalhes. E aí, ele mostrava, né? As mapotecas lotadas de fotografia e depois ele abriu o computador e mostrou...

**André: O acervo, as informações? Os registros?**

Sérgio: As informações. E ele chegava até ao detalhe que a Ana [Frade] falou que isso é coisa de museologia mesmo. Ele tinha, assim, o currículo da obra: "essa obra já foi exposta na exposição a, b, c, d, no ano tal, com curadoria de fulano. Aí eu falei: "um dia a gente vai chegar nesse patamar". Mas é bacana, né? Saber onde a obra transitou.

**André: É bacana, dá mais valor a obra também, né? Mas até para o artista é importante. "Eu já tive obra exposta em tal, tal coleção. Tem outros colecionadores que você conversa? Lá de Ribeirão Preto, Figueiredo Ferraz?**

Sérgio: Não, eu não o conheço pessoalmente.

**André: Porque ele tem uma experiência, que ele também tentou, até que, por fim, ele criou a fundação dele, mas com um custo também, que deve ser...**

Sérgio: Na realidade, eu conheço poucos colecionadores. Eu conheço Fábio Faisal, o Joaquim, né? Que é *hors concours*, Fábio Faisal, que é o médico lá de São Paulo, que tem uma coleção muito bacana, também. E conheci recentemente, veio aqui em casa, o Márcio Teixeira. Você já ouviu falar dele? É o maior colecionador de Amílcar [de Castro] que tem no país. É um negócio impressionante.

**André: Ele é de Minas?**

Sérgio: É, de Minas. Uma cidade do interior que se chama Dom Silvério.

**André: Eu já ouvi falar.**

Sérgio: É impressionante. Ele ficou me mostrando as obras. Assim, ele tem todas, sem exceção, ele tem todas as esculturas gigantes. A menorzinha tem 4 metros de altura.

**André: Nossa, ele deve ter uma fazenda.**

Sérgio: É, ele tem uma fazenda lá e também é muito parecido comigo, ele quer publicizar, mas ele não quer ter pessoa jurídica, não quer ter fundação. E aí eu fiquei de ir em julho, eu vou tirar férias e fiquei de ir lá passar uns dias com ele lá nessa fazenda dele.

**André: Porque esses problemas, eles são comuns. Todos os colecionadores tem esse problema, né? Teve o Fadel, que iria deixar a coleção para o MAR, na**



**hora "h" não deixou, a família não quis. Ficaram com medo do Ministério Público, depois deles quererem tirar.**

Sérgio: Cara, tudo o que comprei, tenho declarado no imposto de renda. A gente dá nota de oitocentos reais lá no escritório. Sabe, para não ter nenhum tipo de preocupação. Mas aí, o cara mesmo, o Fadel, obviamente também, um super advogado, né? Certamente também dava nota fiscal de tudo, imagino. Mesmo assim, você não fica imune às lorotas que podem falar “ah, lavou dinheiro”. Lavou dinheiro o c\*\*\*\*\*, trabalhou igual condenado. E aí, depois de anos colecionando, quando você se deparava com aquele acervo absurdo, porque parece que ele colecionava desde os 22 ou 23 anos, e ele morreu com, sei lá, quase 80. Então coloca aí, 50 anos de coleção. Pô, certamente o cara vai ter coisas que hoje, valem uma fortuna, mas que, à época, valiam porra nenhuma. Sei lá, os Pancetti que ele tinha, não sei quantos Pancetti. Hoje, uma pinturinha pequenininha do Pancetti é duzentos paus, trezentos paus, porra.

**André: Mas até o medo deles, da família, é de ceder a coleção em comodato e depois tentar pegar de volta e o Ministério Público não deixar, porque passou a ser de interesse público.**

Sérgio: Pois é... então desapropria, né?

**André: É mas às vezes não acontece bem assim. É um problema que a família ponderou, por que vale muito, a coleção.**

Sérgio: Sim, outro dia me perguntaram isso: “e aí, se declarar de interesse público”? Não foi outro dia, já tem tempo. Você lembra quando estive aqui em Brasília a única edição da Feira de Arte de São Paulo [SP-Arte], né? A Fernanda Feitosa pediu para que eu fosse lá conversar e um dos temas foi esse. Aí fizeram essa pergunta e aí eu falei: “rapaz, se isso acontecer comigo eu vou falar: que massa!. Então eu estava certo!. Era de interesse público mesmo, né?”

**André: Uma pena se não cuidarem bem.**

Sérgio: "Mas e aí, como é que vão pagar? Com precatório? Com não sei o que?". E eu falei, "ah velho, não estou preocupado com forma, eu estou preocupado com substância". Se vai pagar, bicho, pô, f\*\*\*-se. É do mundo. A obra é para o mundo, não é para ficar aqui em casa, guardado aqui. Tudo guardado. Só coisa linda, tudo encaixotado, pra quê?

**André: É. Você tem obra aqui, Você tem mais galpão, não tem? Fora daqui?**

Sérgio: Não, não tenho galpão. Mas tenho obras fora. Vamos lá: casa do meu irmão, da minha irmã, Roberto e Denise. Amigos: Zuleika, Alde, Bia, Isabela, Amadeu, Bruno, Ana. Então, nove outros lugares diferentes.

**André: Instituição Pública, não tem nenhuma? Assim, eu não sei, Sérgio. Se, por exemplo, o BRB: "ah, a gente está inaugurando uma sede, uma sala da presidência, e a gente queria umas obras"? Não acontece isso, né?**

Sérgio: Ah, nem. Se estivesse inaugurando um museu, a gente podia conversar.

**André: Tá, mas assim..**

Sérgio: Não, para decorar a sala do presidente de uma instituição financeira? Não. Instituição financeira, por favor, ajude o artista. Compre aí. Compre uma obra. Comece a fazer a sua coleção.

**André: E você está se aposentando ano que vem?**

Sérgio: Da Procuradoria, sim. E eu também pretendo deixar o escritório. Penso em largar o Direito. Ou seja, eu não terei mais uma fonte alternativa de renda para aquisição de obras. Daí porque que eu quero, até o final do ano, fazer todo esse projeto. O ideal do espaço cultural que imagino, para poder correr atrás. Aí, teve o lançamento do catálogo, vieram alguns artistas. Quando eu noticiei isso para eles fiquei até emocionado, o meu olho encheu d'água. Eles falaram "meu irmão, relaxa. Eu vou é doar obra para sua coleção. Ainda mais se você tiver essa p\*\*\*\* aí, desse espaço cultural, eu vou é doar, e vou fazer campanha pra galera doar". E, porque, na realidade, o que que eu quero fazer? Eu quero artes visuais e gostaria de coisas da gastronomia, né? Por causa da minha filha, particularmente. E música, eu quero voltar para música. Afonso Sarmiento, o menino de Alagoas [lembrou o nome do artista que falara].

**André: É nanquim que ele faz, parecendo (...)**

Sérgio: Mas aí, o que que era que eu tava falando? Então, eu pretendo também parar advocacia. E aí, o número de obras vai se estabilizar. Talvez dê para continuar a comprar coisas da Alfinete ou da Zipper, por exemplo, se eventualmente eu entrasse numas, né? Por quê? Por causa da amizade. Eles me conhecem mesmo. Eles vão dividir ... como é que comerciante fala: "não vou perder o negócio", então

vamos dividir, não sei quantas parcelas... O que for possível. Mas aí, a minha preocupação vai estar absolutamente focada em publicizar a coleção.

**André: Para você construir um espaço, você vai precisar de uma fonte de financiamento, né? Apoio.**

Sérgio: É, eu vou ter que construir parede, parede de cimento, cimento queimado no chão, muita parede.

**André: Climatização...**

Sérgio: E então, gastronomia e música, né? Voltar para música, porque foi a minha primeira namorada e é uma paixão antiquíssima... esse o plano para a aposentadoria, com a coleção virando fonte de formação, pesquisa e lazer.

**André: Como coleção, está completa?**

Sérgio: Ah, não.

**André: Não é que esteja completa?**

Sérgio: Não, eu gostaria de ter alguns artistas, mas, não deu, né? E até artistas que são amigos, por exemplo, Ana Linemann. Eu não tenho nada da Ana Linemann. Eu gostaria de ter uma porrada, né? Sei lá... só se ela vendesse... porque ela já está com um precinho bom...

**André: Ela doa para a instituição quando estiver pronta.**

Sérgio: E, nessa construção de paredes, eu viajo na construção de duas suítes, com uma cozinha comum, para ter dois espaços para residência. Residência para música, gastronomia e artes visuais (artistas e curadores). Para curadoria... como fonte de pesquisa... quem falou muito sobre isso na minha cabeça foi o Christus [Nóbrega].

**André: Christus Nóbrega?**

Sérgio: Da importância que a coleção pode ter na arte-educação. Ele, uma vez, teve uma ideia muito louca. Olha só a viagem do cara: fotografar tudo e imprimir. Na frente, a imagem da obra, para mostrar para o aluno; atrás, uma “cola” para o professor, com informações técnicas sobre o artista e a obra, com indicação de assuntos que poderiam ser relacionados durante o desenvolvimento da aula. Massa, né? Arte-educação... Mas, é isso. Brasília, infelizmente, é tudo muito caro, né? Eu

vou ter que ir para as redondezas. Isso se não for para outro canto. Mas para que ir para outro canto? Cheguei em Brasília com nove anos, estou aqui desde então, desde 1969. Pô, tem que ser aqui.

**André: E a coleção está muito ligada aqui, mesmo sendo nacional, tendo gente de todo lugar.**

Sérgio: Sim, não daria mais, a partir do momento que eu me desligar da advocacia, para comprar vários artistas. Mas, por enquanto, a rapaziada de Brasília dá. Então, daria para eu comprar mais. Sei lá, talvez até me policiando para não aumentar o número de artistas, mas dos artistas de Brasília hoje que já estão na coleção, aumentar o acervo deles.

**André: Mas vai surgir gente boa, também, nos próximos 5 anos ou 10 anos.**

Sérgio: Pois é. Vai. A cada dia parece um, né? O Christus falou que tem um menino f\*\*\* agora, lá na UnB, de aquarela. Foi o Elder Rocha. É professor dele. “Tem um menino de aquarela, lá, f\*\*\*”. E aquele jeitão dele: “trabalho de gente grande, mas é uma criança, tá?”.

**André: É uma referência é boa, né?**

Sérgio: Disse que o trabalho desse menino... eu fiquei muito curioso. Eu gosto de aquarela pra c\*\*\*\*\*. Mas, vamos ver se um dia rola.

**APÊNDICE D – Entrevista com o artista João Angelini realizada dia 22 de maio de 2018, em Brasília.**

**André: João, como é que você conheceu o Sérgio?**

João: Eu fui indicado ao Sérgio por duas pessoas ao mesmo tempo: pela Luciana Paiva e pelo Márcio H. Mota. A Luciana é parceira, a gente divide atelier na 104 Norte, desde 2003. Tem 15 anos. E o Márcio Mota é meu primo. Quer dizer, fomos criados juntos e dividimos banda por dez anos. E tem uma influência muito forte no trabalho um do outro, ele também trabalha com vídeo. O Sérgio perguntou para eles dois, que artistas que ele deveria conhecer, que a coleção poderia ter obras. E eles me indicaram. E aí, o Sérgio me ligou, fui lá conhecê-lo.

**Sérgio: Numa festa? Ou não?**

João: Não foi numa festa, foi um jantar para mim, para ele, para a Luciana, acho que a Luciana quem me levou, no final das contas, lá na casa dele. E eu fui mostrando o portfólio. E foi assim que a gente se conheceu.

**André: E o seu trabalho em vídeo? Portfólio de vídeo?**

João: É, eu mostrei o portfólio de vídeo e o do EmpreZa (Grupo). Na mesma hora, como estavam tendo essa generosidade de me colocar em contato com o Sérgio, na mesma hora, não foi depois, na mesma hora, no mesmo dia, terminou de apresentar meu portfólio, eu não era representado por galeria nenhuma.

**André: Você já tinha se formado?**

João: Eu já tinha me formado, Isso foi em 2013. 2012 ou 2013, não vou lembrar agora. Eu me formei em 2009. Eu não esperei. Na mesma hora, eu mostrei o portfólio do Grupo EmpreZa e dos membros do Grupo EmpreZa. Que tem a produção individual, e do TresPe, que é o coletivo da Marcela, que é a minha namorada, enfim, que também, eu acompanho bem de perto. Que era pra mim, uma das coisas mais legais de performance aqui no Brasil, é o TresPe. Bem legal. E eu mostrei isso tudo, ele ficou, foi até meio esquizofrênico, assim, muita coisa junto.

Tinha hora que ele não entendia de quem que era aquele trabalho que a gente estava vendo. É meio confuso mesmo, mas foi assim que se deu o nosso primeiro contato. Na mesma hora ele já sinalizou uma porção de compras, no meu portfólio. Só vídeo, animação e vídeo-objeto. E ele já, naquele momento, comprou alguns trabalhos que não existiam, mas que eu mostrei os esboços do projeto de pesquisa, que ele sinalizou interesse: "A, eu quero isso quando estiver pronto".

**André: Ele quis dar uma olhada?**

João: Não, já comprando mesmo.

**André: Já encomendou?**

João: Já encomendou. Que é uma coisa que ele nunca lembra de falar, a compra dele pelo afeto, e não sei o que, lá, lá, lá. E ele não chega a encomendar uma obra, né? Não é que ele chega para o artista, eu nunca vi isso. "A, eu queria uma pintura, desse tamanho", isso eu nunca vi ele fazendo. Mas, a gente mostrando uma pesquisa, né, e dizendo, "a, isso aqui vai gerar um vídeo-objeto, assim, assim, assado", ele fala "porra, achei legal, quero quando ficar pronto". E foi isso. O primeiro contato foi esse.

**André: E vocês são amigos até hoje?**

João: Somos bastante amigos.

**André: E aí, de vez em quando ele te liga? Você liga para ele?**

João: A gente se liga com regularidade, para falar futilidades, na maioria das vezes. Na maioria esmagadora das vezes. A maioria esmagadora das vezes que a gente se encontra, seja na casa dele, num bar, ou lá em casa, ele também vai a Planaltina, em festas, enfim, a música eu faço lá, é pra falar besteira, mesmo. Até porque, ele não gosta muito de conversa séria, que não seja sobre arte. De vez em quando, a gente falava alguma coisa política, alguma coisa assim. Trabalho, ele me ajuda bastante. Eu acabei de comprar uma casa lá em Planaltina, para montar esse espaço-atelier, e ele foi a assistência jurídica de análise dos documentos todos da casa. Até porque é uma casa bem delicada, porque não tem escritura, que é no Setor Tradicional Histórico de Planaltina, ainda é uma fazenda, na escritura original, a coisa toda. E ele quem auxiliou nisso tudo. Ele é uma figura que participa ativamente em outras instâncias mesmo, não é? E no Grupo EmpreZa, ele ajudou

pra c@\*\*\*\*\* a gente. Com problemas que a gente teve, jurídico, com algumas produções também.

**André: E como é que foi essa performance que ele comprou, de vocês? Acho que ele tem uma só, né?**

João: Tem duas.

**André: Já tem duas?**

João: Tem duas. Ele comprou a segunda.

**André: Como é que é, vocês fizeram, como foi isso?**

João: Foi assim: em 2012 ele não tinha comprado nada do EmpreZa, ele tinha sinalizado. O EmpreZa, eu não sou mais membro do Grupo EmpreZa, faz um mês que eu saí do EmpreZa, mas não tem problema a gente falar, eu sou super de boa. Ele não tinha comprado nada do EmpreZa ainda, mas o EmpreZa é um artista completamente selvagem, em várias instâncias. Ele é, de certa forma, indomável. Ele é completamente imprevisível. Ele é um corpo, hoje feito por oito pessoas. Na época, que eu estava nele, éramos nove. Éramos 10, com a outra pessoa também. Não tem protocolo como o membro entra, como o membro sai. A forma como os trabalhos são criados, são extremamente orgânicas, a ponto de cada obra ser uma biografia, mesmo, ou então, processo. E o EmpreZa, ele é muito moroso, muito lento. Se você "botar" 10 cabeças, para afinar, ou deliberar uma coisa, demora pra c@\*\*\*\*\*. Venda de obra, fica mais lento ainda. Então, a situação com o Sérgio, ele queria comprar um monte de coisa, só que a gente nunca vendia, porque a gente não se encontrava para produzir. E até porque a preocupação do EmpreZa não é a venda, não é comercialização. É um sistema legal, eu acho bacana isso. Ninguém parou a vida, porque um colecionador quis comprar uma obra. A gente foi indo, foi indo, foi indo, e acredite, tem ainda umas cinco obras que a gente ainda tem que entregar pra ele, que a gente não sabe quando vai entregar. Mas está tudo bem, porque faz parte da loucura. Mas o Sérgio já tinha indicado compra de várias obras do EmpreZa, a gente não tinha entregado ainda. E ele teve a abertura e o lançamento do catálogo da exposição "Contraponto". Contraponto foi essa que teve aqui?

**André: Mas foi na abertura? Foi no lançamento?**

João: Não, não. Estou falando de 2011, no Paço das Arte lá em São Paulo.

**André: Duplo Olhar?**

João: Duplo Olhar.

**André: Que teve performance na abertura.**

João: Aí, vamos lá fazer. Ele queria contratar só a performance. Ele ia botar uma da Berna Reale, mas a Berna não performa, a não ser para foto e vídeo. E aí ele falou, "ai cara, eu queria colocar o EmpreZa lá, para fazer um movimento, não sei o que lá". E aí eu falei "ok, vou falar com os meninos". Falei com todo mundo do EmpreZa, todo mundo "ok, vamos", pensamos todo o custo, transporte dos nossos corpos, nossa alimentação, cachê, a produção da performance, do material de custeio, que no EmpreZa é sempre muito barata, é material de casa de ferragens de roça, coisa muito simples. E no meio da coisa, eu fiquei com aquilo na cabeça, matutando a possibilidade dele comprar essa performance. Fiquei mesmo, fiquei "cara, eu acho que tem uma oportunidade muito particular da gente fazer um gesto histórico importante". E fui ligando para os meus amigos, mais envolvidos com pesquisa histórica de arte, perguntando da existência de alguma performance comercializada para coleção particular no Brasil. E ninguém conhecia nenhuma. Ninguém. E falei com figuras, como Aracy Amaral, a Marília Panitz, o Paulo Miada... O Herkenhoff ainda não era um dos nossos amigos, mas depois a gente conversou sobre isso com ele também. E diante desse conhecimento, surgiu essa fagulha: "cara, vamos vender essa p\*\*\*\*?". Pelo gesto histórico mesmo, sabe? O gesto institucional. Que não chega a ser poético, mas é político.

E que a gente sabe que traz muitos problemas, em várias instâncias. Porque o EmpreZa gera problemas pra c\*\*\*\*\*. A gente sabe os problemas que eles tiveram. Ele seria mais um problema, daqueles problemas deliciosos que a gente quer causar. Então falei com o grupo e o grupo falou: "mano, não sei". Eu falei: "velho, vamos, acredita em mim, vai ser massa, vai ser uma história massa". O grupo deliberou primeiro, depois eu fiz a proposta para o Sérgio, cheguei para ele abertamente e falei: "Sérgio, tô no telefone, quero propor uma coisa para você: compra a performance?", ele não entendeu nada, "o que que você está falando? Você não pode apresentar essa performance? É outra?" E eu falei "Não é isso não. Compre essa performance, essa mesma que você, essa que a gente resolveu



apresentar lá. Ao invés da gente só apresentar lá, compra ela para o seu acervo, para sua coleção.”. “Como assim?”. Ele não entendia. Tinha o momento, “Como? Como?”, até a hora que o EmpreZa falou: “cara, compra. Depois a gente acerta valor, só compra. Anuncia que essa performance está no seu acervo. A gente acabou de vender para você, tá certo?”. Aí ele topou e a gente falou “beleza”. A gente sabe que isso vai rolar, então ok, beleza, compra a performance. Comprou, e saiu no catálogo da *Duplo Olhar*, que a performance pertence ao acervo do Sérgio Carvalho. Não o vestígio, não a foto, mas a performance. E a partir daí começou esse movimento. Na mesma semana que foi anunciado isso, tanto eu, quanto o EmpreZa, quanto o Sérgio Carvalho, já começamos a responder uma entrevistas para uma série de entrevistas para jornalistas e estudantes de arte: “Porra, como é que é isso de comprar performance para instituição?”, “como é que isso acontece?”. E foi legal para a gente se preparar, porque a gente também não entendia como a gente ia fazer. Sabíamos que era um gesto histórico, expressivo, e sabíamos que não era tão complicado, porque o Sérgio é músico e advogado. Eu tive uma banda que também teve contrato com gravadora e distribuidora. Esses contratos, eles vivem por comercialização, aquisição de direitos, de direitos de venda, de produtos imateriais também. Então não tem tanta distância assim, não é tão diferente. E o sistema capitalista, convenhamos, manipula com o dinheiro, muito mais coisas imateriais do que materiais.

Mercado de valor, bolsa, isso tudo, mano, tudo imaterial. A gente começou um processo especulativo de análise das paradas todas, para elaborar os documentos, que é muito interessante. Até a hora que você saca que, terra, terreno e imóvel não dá para comprar. Você não compra o terreno. Não compra, não tem como, não dá. Você compra um documento que descreve a localização geográfica. Isso não é seu, mas é estranho, porque existe materialmente, mas não tem como você colocar ele noutro lugar, por exemplo. Ele está lá. Então, a gente começou a sacar isso tudo, e começamos a elaborar esse documento de transferência para a coleção, dessas performances do EmpreZa para a coleção do Sérgio. E está sendo muito legal. Já tem seis anos, e esse documento não fica pronto nunca. E tem um motivo muito legal, de ele não ficar pronto nunca, é porque toda a hora ele muda. Ele toda a hora muda. O *Malaeducação* que foi a segunda compra...

**André: Pera aí, o documento muda?**

João: O documento muda.

**André: A pedido do Sérgio?**

João: Não, dos dois. Começa a surgir demanda dos dois lados, sacou? Aí a primeira foi muito engraçada. A primeira foi o *Tríptico matéria*, aí batemos o martelo e coloquei no documento que só pode ser realizado com membros do Grupo EmpreZa, não pode ser outra pessoa. Aí o Sérgio ficou meio puto, falou “porra, tá, o EmpreZa acaba, e f\*\*\*\*? Não tem mais como apresentar?”, “Sim, é o risco que você tem que correr”. Aí ele curte essa brincadeira de ter esse risco, de ter uma obra que ele pode perder a qualquer momento, pela inviabilidade de apresentação, porque só membros do EmpreZa podem fazer. Aí o *Maleducção*, por sua vez, já mudou. Isso foi uma decisão do ano passado. Ele agora não pode mais ser apresentado por membros do Grupo EmpreZa, só por pessoas que nunca fizeram a performance. Porque a solução de como manipular as duas presas e o separador, é mais legal do que o gesto. E como a gente já sabe fazer aquilo, não tem muito sentido.

Mas fica muito complicado. Que performers são esses? Aí está lá: “são performers indicados pelo Grupo EmpreZa”. E as duas performances, é muito curioso, porque as duas performances clássicas nossas não vendemos, esse foi um acordo que a gente fez. Alguns trabalhos não são comercializáveis, pelo teor moral e político do trabalho, sabe? É um trabalho que se apoia muito, em uma questão social ou econômica, ou artística que a comercialização comprometeria a integridade da obra. Então a gente sabe que esses trabalhos não podem ser comercializados e não vão ser nunca. Esses que foram para o Sérgio, e outros vários, são possíveis, porque são passíveis de serem comercializados sem comprometerem sua integridade conceitual poética. Não é qualquer coisa que está à venda. E essa situação do EmpreZa, que nunca vai pagar as contas de ninguém, dá essa segurança pra gente. As escolhas são estritamente políticas, poéticas e morais. Estamos vendendo essa obra, para essa coleção, porque isso tem a ver. O gesto da venda dispara questões, o próprio caráter do trabalho, entendeu? A venda é quase um gesto na constituição da própria obra. E aí, curiosamente, eu acho que a gente não percebeu na hora, mas depois, ter percebido isso, deixou a coisa mais gostosa. As duas obras da coleção do Sérgio, elas não são fixas, definitivas. Elas têm uma condição de que elas mudam, de apresentação para apresentação. Então você, escrever no documento, que aquele trabalho muda, mas que a gente também não sabe como vai

mudar, é muito legal. É mais complicado do que parece. Não é como o trabalho da Laura Lima, que vai para o MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, sabe? Que curiosamente, são coincidências absurdas. O trabalho da Laura vai para o MAM de São Paulo, acho que é no mesmo ano, ou um ano antes do EmpreZa, também é um trabalho com separador de lábio. Porque põe uma balinha na língua, e a pessoa fica babando. O dela é isso. Está “do c\*\*\*\*\*”, o trampo, e aí fica babando ali. Vai ser apresentado sempre assim. O do EmpreZa não é. Pode variar o número de pessoas, pode variar a comida. O tríptico varia o material a ser usinado no balde, que muda a maneira como é usinado. Então, enfim, tem esse complicador, além da própria natureza da comercialização da performance.

**André: Tem performances de vocês em outras coleções?**

João: A gente tem performances no Museu de Arte do Rio.

**André: Vocês venderam para o MAR?**

João: É, foi doada para o MAR. É uma forma de venda.

**André: Na época do [Paulo] Herkenhoff ?**

João: Na época do Herkenhoff, da individual.

**André: Mas isso aí também, dessa mutabilidade da performance, tem tudo a ver com a proposta do Sérgio, né? Porque a arte é para o mundo, não tem nada mas livre para o mundo do que isso, do que um trabalho que vai se conformar de acordo com o ambiente, com a necessidade dele, daquele momento.**

João: E essa dimensão mutável da obra está e instâncias muito sensíveis e subjetivas. É muito engraçado. Por exemplo, a gente não consente, a gente não descreve que comidas vão ser servidas no banquete da *Maleducação*, mas está claro no documento, que ainda não é o último, a gente não entregou ainda.

De que o banquete será montado de acordo com os desejos de quem vai performar. Então, eu não sei, pode ser que alguém queira, sopa, ou salada, e isso muda. E obviamente muda as questões, os significados do trabalho todo. Imagina se acontece uma mesa só com doces, por exemplo. Sacou? Se acontece uma mesa só com carnes, o significado do trabalho muda completamente. Ele depende do que é a comida também.

**André: Que exercício bom, né?**

João: É muito bom, muito doido. E a gente nem sabe quem vai performar. Está lá, está sujeito a isso tudo. E o *tríptico* também. A gente não sabe que material que vai ser usinado. A gente já mudou. A gente já fez de carvão à folha de ouro. O processo teve purpurina, uma vez. Nem lembro onde foi. “Vamos fazer com purpurina”. Purpurina, tijolo, jornal. Já teve jornal usinado. Pelo significado do jornal, obviamente. A materialidade que ele produz. Então nós não sabemos, está sujeito, realmente, ao fluxo histórico. E eu acho legal, pensar realmente a longuíssimo prazo, sabe? Daqui a cem anos. Essas performances sendo refeitas, né? E isso a gente está falando só da ação. Você ainda tem um problema muito sério quando comercializa esse tipo de coisa que é o tratamento com o produto resultante daquilo. E que isso já foi uma preocupação logo inicial, porque no contratinho, da banda que eu tinha, que a gente fez com a *Tratore*, que era nossa distribuidora de música, e com a gravadora, já previa isso. Você tem uma música, que é uma coisa imaterial, que vai ser gerado um fonograma, que é a gravação. O fonograma, que é de propriedade comercial da gravadora, com direito de distribuição da *Tratore*, que é da distribuidora. Só que esse fonograma, ele gera produtos resultantes. A música gera outros produtos resultantes. A gente poderia dizer, por exemplo, gravar outro fonograma da mesma música. Aí, “contratualmente”, você tem que delimitar. Podemos ou não? Demora quanto tempo para liberar? Qual o nível de diferença que tem, de um fonograma para o outro, para ser liberado? A gente acha que não, que vai gravar igualzinho, seria um golpe. E videoclipe? Videoclipe da música não é a música. É um vídeo clipe que tem a música. Essa música, esse fonograma está na trilha sonora de um filme... tudo isso está previsto no contrato. Na hora, sabíamos que a performance também teria essas peculiaridades. A performance vai gerar fotos, ela vai gerar vídeo, ela vai gerar vestígios escultóricos que são passíveis de serem comercializados também. Então a gente sentou muito, eu não estou mais no EmpreZa, então não sei que caminhos vai tomar a partir de agora, mas por exemplo, a última posição, que não é definitiva, pode ser voltada atrás, é que nós iríamos engessar, impossibilitar, que qualquer produto resultante pudesse ter potencial artístico. Deixar isso acontecer com todas as obras. Ou seja, aquelas fotos, aqueles vestígios e aqueles vídeos, nunca poderão virar obras de arte. Eles podem até ir para acervos e coleções, comercializados como valor documental. Que é outro valor

de mercado, que é outro tratamento. Como obra de arte, a gente está querendo, contratualmente, impossibilitar.

**André: Por decreto?**

João: Por decreto. Porque é uma discussão atual. Tem museus no mundo expondo vestígios de performances artistas históricos como obra. Isso é uma treta.

**André: Sim, teve uma exposição aqui na Caixa.**

João: Ahã, isso é uma treta. Então, como é que a gente faz? No Museu de Arte no Rio, na nossa individual, gerou um certo desconforto no momento com o diretor, com a museologia, no dia que a gente foi escolher os trabalhos para a coleção, eles queriam guardar alguns vestígios como obra. Cara, sério, a gente iria doar o vestígio como vestígio. A gente falou: “olha, essas pedras aqui do *Vila Rica*, vocês podem guardar, mas não é a obra, beleza?”. É claro que é só vestígio, é legal, vai. Pô, pedra que, 2014, daqui a cem anos, a pessoa vai olhar, “interessante”. Tem o DNA, o nosso sangue no trabalho. É massa. Cara, na hora que o maluco começou a fazer protocolo, medindo distância das pedras, fotografando cada micro ângulo, que mandaram cortar parede e o chão, aquilo deveria ter sido filmado. Mas aquilo era engraçado, o EmpreZa estava numa sintonia tão louca, que ninguém falou nada. A gente se olhou assustado.

A gente olhou um para o outro, e eu não lembro quem falou assim: “posso?”, e todo mundo disse: “pode”. E a pessoa foi lá e deu um “bicudo” na bacia de sangue, que voou, voou pela galeria, espalhou todas as pedras, e a gente entrou numa, não sei mano, a gente entrou num estado louco e destruiu toda a exposição. Nós chutamos todos os trabalhos, rasgamos todos os vestígios. Obra que era obra, as fotos que eram obras em fotografia, a gente não mexeu. Os vídeos que eram vídeos, a gente não mexeu. Agora, os vestígios do *Leviatã*, do *Descarrego*, foram todos anulados. Impossibilitou, inclusive, de guardar como documento. E na hora, a galera ficou muito chateada, assim. “C\*\*\*\*\*”, a gente não tinha um acordo de guardar isso?”. “A, a gente viu que vocês não estavam respeitando o acordo. Nunca pôde tratar isso como obra. Não pode, a obra é a ação”. E foi legal, porque, alguns anos depois, a mesma pessoa que ficou muito chateada, passou a ter muito, a reconhecer esse tipo de arte como arte legítima. E realmente reconheceu que, “que bom que vocês fizeram aquilo. Na hora eu fiquei chateado, mas hoje eu defendo que vocês

realmente deveriam ter feito o que vocês fizeram, porque realmente iria se dobrar em problemas”, porque o acervo do MAR é abandonado. Ele está completamente largado e desestruturado.

**André: Depois que o Herkenhoff saiu?**

João: Ele saiu por isso. Então assim, esses cuidadinhos são importantes. Esses contratos da venda para o Sérgio, ele inclui todas essas preocupações, que foram sendo percebidas ao longo desses anos. 2012, 2013 até o presente momento (2018), nós passamos por uma individual no Museu de Arte do Rio, por uma experiência de 4, 5 meses com a Marina Abramović, expondo também, processos, resíduos, performances, uma exposição em um museu de arte de mal gosto incrível, que tem na Tasmânia. Uma exposição legal, muito legal mesmo, que chama *Mona*. E isso tudo, esse processo de amadurecimento, e eu falava para os moleques e os moleques tudo assim: “c\*\*\*\*\*”, a gente deveria resolver logo essa coisa com o Sérgio, oficializar, oficializar.”, e eu falei, “mano, já é oficial”. “Mas vamos, pra vender”, e eu falei “cara, calma, olha que coisa boa que a gente não tinha fechado esses documentos, cara”. Inclusive o Sérgio diz, às vezes: ‘pô, eu estava pensando uma coisa para o contrato.”

**André: Ele como advogado fala sobre isso também.**

João: É ótimo. E ele chega, e ele traz questões. “Acho que deveria ter isso” Aí discorda, concorda, às vezes o EmpreZa bate o pé e ele não gosta muito, mas acata. E o contrário também, a gente pede. Mas acho que o EmpreZa tem mais batido o pé que ele.

**André: No volume de vezes?**

João: Essa de, só membros do EmpreZa poderem apresentar, ele realmente não concorda. E o EmpreZa não abre mão. Tipo, não tem como. Essa não é uma situação negociável.

E é uma insegurança, eu acho, eu realmente acho uma bobeira ele ficar chateado com isso, cara, porque é muito bom o EmpreZa poder acabar.

**André: Mas e se o EmpreZa acabar aí, acabou. Quem teria legitimidade para reclamar disso, seria o EmpreZa. Então, teoricamente, se o EmpreZa acabar, ele poderia descumprir.**

João: É, é um furo. Não, na verdade, o EmpreZa não existe, tecnicamente falando.

**André: Vocês não tem CNPJ?**

João: Não, não pode ter. Nós individualmente temos, Mas o EmpreZa, com problema institucional, não tem.

**André: É, faz parte.**

João: É, faz parte mesmo. A gente já discutiu isso várias vezes. Não tem e não vai ter. Ele é uma coisa anárquica.

**André: Tem que estar à margem, desses formalismos burocráticos, estatais.**

João: Tem que estar à margem mesmo. É porque, o EmpreZa atua de maneira marginal ainda. Numericamente falando, ele vive muito mais marginal do que oficial. Em volumes de exposições, nossa, não dá nem para comparar. O EmpreZa é marginal.

**André: Obra sua, na coleção do Sérgio, eu já vi que tem várias, de várias fases. Dessas primeiras aí, que você levou o portfólio, você falou que ele já sinalizou a compra de algumas. Aí tem aquela do cone, do asfalto.**

João: Tem várias. Do cone, não. Aquilo você está confundindo, porque teve a exposição Contraponto, ao mesmo tempo teve a Fora do Eixo, no Museu (Nacional da República).

**André: Ela estava embaixo?**

João: Ela estava embaixo.

**André: Tem daquela série feita de casca de parede.**

João: Das de parede ele não tem nenhuma.

Mas ele já sinalizou que vai pegar.

**André: Os vídeos do Sérgio são numa série, ou não? Quando você fala uma série, são alguns. Ou você faz em conjunto de série?**

João: Alguns fazem. Aquele da parede pertence a uma série de pesquisa mesmo. Uma série que chama *entrequadros*, enfim, é uma série bem delimitada, de um gesto animado experimental. Mas não é só isso. Eu vendi esses trabalhos, e foi através deles que eu fui parar na Leme (Galeria), lá em São Paulo.

**André: Ele te deu uma força nisso?**

João; Nossa, totalmente. Veio a SP-Arte Brasília, e ele falou “olha, vai ter um almoço com curadores, colecionadores e galeristas na minha casa. Monta seus livros e tudo aquilo que eu quero isso na minha sala”. E eu fui lá, montei, os *mini-mapi* que eu tinha da *gota*, enfim, umas bobagens assim. Na hora que o Edu e a Camila entraram, eles ficaram loucos com os trabalhos, “Quem é esse artista?” eu estava no almoço, e a partir desses contatos, enfim, foi negociação, eu fui parar na Leme. Mas o que que acontece, antes de fechar com a Leme e com a Referência, o Sérgio comprou um volume muito grande de coisas minhas, muito. E coisas muito baratas, inclusive, porque eram loucuras que eu nem entendia como obra, mas ele quis ficar. E comprou peças das séries que eu já tinha dela. Os dinheirinhos que estavam lá na exposição, aquilo ali, não. Ele pagou em 2012, 2011. O primeiro dia em que eu me sentei com ele, ele me pagou, eu fui entregar em novembro do ano passado. 5 anos. Não são 5 meses. Porque é uma relação afetiva e de outra natureza. E foi muito, e teve essa urgência. Foi rolar a Contraponto, ele me liga “Eu quero os ‘dinheiros’ pra amanhã”. E eu falei, “cara, mas você não falou isso antes, eu demoro para fazer aquela p\*\*\*\* lá.”. Mas, enfim, a gente conversou, eu falei “beleza, então eu faço”. Parei tudo, fui fazer, cortar os dinheiros do Sérgio. Mas eram trabalhos que foram vendidos há muito tempo atrás, e eu entreguei pra ele só agora. E eu ainda estou devendo muito trabalho para o Sérgio. De trabalhos específicos, que ele falou “eu quero essa peça” e trabalhos que não são tão específicos. Os da pintura de parede são uns, ainda. Ele quer 4 ou 5, dos azulejos com lasca de parede. Ainda tem mais três animações.

**André: Pratos?**

João: Pratos, em um monte que tem que entregar, tem um monte de série. Compras feitas em 2013, 2014 ainda estão sendo produzidos.

**André: Já está tudo pago?**

João: Não, algumas coisas, não. Mas são reservadas.

**André: É, já tem mercado certo.**

João: Não, estão compradas. Ele não pagou, mas estão compradas. E é bom para ele, porque, comprou um pacote muito grande, 5, 6, 7 anos atrás, ele vai pagar o preço daquela época, porque já está reservado. Parece que é bobagem, mas não é



não. Eu passei a fazer muitos investimentos e produzir por causa dessa compra adiantada dele. A casa de Planaltina é uma possibilidade, é uma realidade, por causa da sociedade com o Sérgio. Existe uma parceria muito grande com ele. Uma parceria mesmo. Uma relação que é diferente do que eu tenho, por exemplo, com o Fernando Abdalla, que é um colecionador de São Paulo, O Fernando, mesmo que a gente converse uma bobagem ou outra, ele não é um parceiro, sabe? O Sérgio, ele é um parceiro. Ele compra a ideia e ele compra o projeto, sacou? Eu falei “mano, estou fazendo um atelier que vai ser escolinha, que vai ser exposição. Eu tô orientando gente marginal, ‘loucona’, maluca, que precisa um pouco dessa instrumentalização, mas eu preciso muito de uma grana agora porque eu vou ficar f\*\*\*\*\*, porque é uma casa” e aí rola uma conversa muito franca, muito aberta. Tipo: “fechamos? Podemos adiantar aquela compra lá, daquele tempo agora?” Aí ele vem, vê o que pode, ou não pode. Segura um pouco, no final do ano ele tem uma grana, e a gente vai vendo isso tudo.

E na coleção dele tem um trabalho que eu doei agora também. É um trabalho que foi para o Marcantonio Vilaça (prêmio), e também que eu não estou com muito saco pra cuidar do trabalho e, ao mesmo tempo, eu acho importante ele estar na coleção. E eu falei isso pra ele, e não sei se ele gostou muito não. Eu amo o Sérgio, ele é um amigo mesmo. Mas assim, eu também amo a coleção dele. Existe um carinho pela coleção dele, diferente do carinho que eu tenho por ele. E, a maioria dos artistas também tem isso. Aquela coleção também é nossa, isso que ele também vai ter que começar a entender. Existe isso. Então quando eu chego e falo pra ele “olha cara, essa exposição está do caralho, mas poxa, uma parte da sua coleção que é tão incrível, não está representada aqui não. São as apostas, sabe? Você comprou um monte de coisa interessante, de artistas que acabaram não conseguindo muita colocação. E essa é uma característica da sua coleção. Como é que ela não está aqui? Cadê os artistas que não estouraram, que não conheceram importância?” Na minha opinião, tem que estar lá. E é uma exigência que eu sempre me sinto um pouco no direito de fazer. “Olha cara..”

**André: Faltou isso.**

João: Faltou isso. Porque a coleção, de certa maneira nossa, tem isso. Às vezes tem uma obra que está ali, que eu falo: “Mano, eu meio que não quero que esse trabalho vá para outro lugar. É importante para o trabalho, estar na coleção com outros

trabalhos.” O EmpreZa tem muito isso. E uma das questões, que daí que entra a situação deles ficarem aqui, o fato dessa coleção ser Centro-Oeste. Isso aí é real. Nós queremos que os nossos trabalhos estejam na coleção do Centro-Oeste. Ou parte deles, que tenha uma representação boa, uma representatividade boa. Então é um cuidado que a gente vai tendo. Às vezes eu vejo um bagulho, no atelier, e acontece mesmo. Eu falo “cara, não era pra ser, mas isso aqui está conversando muito com o que o Sérgio tem”. Não quero separar ele, sabe? E ali, com o Sérgio, eu vejo a possibilidade de venda. Se não rolar, eu faço a doação. Eu acho que isso é de artista para artista. O compromisso meu, mano, sei lá, é da obra. É a obra chegar ao máximo de si, dar sua máxima potência, ficar no lugar mais importante para ela. Questões de fazer grana pra aquilo, título, prêmio, e tal, é secundária, ou até em uma instância depois, dependendo da coisa que surge agora. Teve um trabalho que eu vendi na Feira de São Paulo, por exemplo, que foi para outro Sérgio, que não é esse, que ficou por pouco para eu não vender. Não estou brincando não. Eu fiz e eu queria muito não vender aquela obra. Eu não queria que ela passasse pelo processo de comercialização e eu não queria que ela saísse do meu atelier, eu queria deixar ela lá. E eu estava realmente convencido. Falei “não vou entregar para a Onice (proprietária da galeria Referência), não vai para a feira. Vou deixar aqui”.

**André: Era o processo dos azulejos?**

João: Não, era da mão, acusando do medo. Por várias afetações, eu fiz aquela obra...

**André: ‘Pratão’, né?**

João: Era desse tamanho assim.

**André; Eu vi em algum lugar.**

João: Eu fiquei assim, “mano, eu não vou vender essa obra, não”. Fiz na madrugada, que saiu a morte da Marielle (Franco). Era a mão direita acusando o coração, né, com pose “finger pointing”, que já é foda. E eu tinha, e eu estava passando por um processo muito grande. Eu tinha usado a mão direita ou a esquerda. Eu falei, “não, devem ter sido as duas mãos direitas, um trabalho para fazer aqui, um medo de não conseguir. E de perder meu trabalho, e de ter feito a outra mão, enfim. E quando chegou aquela notícia, eu fiquei meio, sei lá, muito afetado, muito alterado. E sentei, e fiquei, acho que, sei lá, 18 ou 20 horas sem sair do quarto. Até terminar. E aquilo tudo, e era medo. E estava previsto. Eu ia fazer a

palavra “medo” mesmo. Mudou algumas escolhas, pela morte da Marielle, e meio que me fez sentar de uma vez, e terminar. E quando eu fiz aquilo, eu realmente não queria passar ele. Mas eu publiquei todo o processo no Instagram, todo o processo, fui botando foto. E o Sérgio Leo, lá de São Paulo, Sérgio Leonardo, ele falou: “é meu”. Ele entrou lá, no negócio comigo, e falou “é meu”. Eu falei “olha Sérgio, não é uma parada que eu queria vender”. E ele “cara, mas eu queria muito. Eu realmente estou muito apaixonado pelo trabalho. Como é que é?”. E, ao mesmo tempo eu prometi para a Onice, eu não vou te vender. Se você comprar, tem que ser com a Onice. Eu não vou te vender, é dela o trabalho. Mas eu não quero mais mandar para a feira, acho que não vou mandar e tal, aí ele falou “se você mandar, eu vou lá no primeiro dia, na hora em que abrir a feira e compro”. E aí ele, foi um processo mesmo, de diálogo bem afetivo. Ele lembrou as obras minhas que ele tem com ele. Ele “caralho, eu já tenho esse” e eu falei “mano, realmente”. Tinha sentido de ter aquele prato, sabe? Realmente compunha muito como meu trabalho que tem lá. Muito mesmo. Tem umas pinturinhas de casca de parede, também, com questões parecidas, e aí quando, e ele é muito legal, é muito meu amigo, e a gente ficou assim “cara, bom, ok”. Mandar para a feira aleatoriamente, eu acho que eu não ia conseguir, pra, sei lá, um doidão que eu não sei quem é, sei lá, comprar. Ou em uma coleção, que eu não sei qual é, ficar”. Mas para o Sérgio Leo, estando naquela composição, massa. Eu também estou precisando de grana. Então por causa de duas coisas. E com Sérgio Carvalho, mas aí é que está, você estabelece vínculo com outros compradores. O Sérgio Leo, é outro também, que realmente, às vezes, ainda tem um volume de compras com o Carvalho, que não tem como, mas tenho carinho muito grande pela coleção dele. Inclusive, até o final do ano, eu vou voltar na casa dele para entintar com sangue o prato, que está faltando.

**André: Tem muitos colecionadores que colecionam trabalhos seus?**

João: É pontual. Quem tem uma sériezinha, é o Alexandre Roesler, filho da Nara (Roesler). Ele compra lá na Leme. Eles tem uma série de “dinheiros”. Ele e a esposa dele, que é dona da Carbono. Eles ficam se dando de presente, os trabalhos meus, de “dinheiros”, de aniversário.

**André: Não sei que fetiche é esse.**

João: É, você tem um dinheiro furado, mas é pequenininho, um bloco econômico daquele que mistura. E os cem reais pegando fogo, é deles. Porque toda série tem

um que vale mais. As notas de 1 e de 100, elas são mais caras, elas são especiais. As de 1, por exemplo, eu não vendo. O Sérgio é a exceção. Ele tem 1 real furado. Mas olha só, o de um eu não vendo, não é pra ter em canto nenhum. E o de 2 dólares, eu não vendo também, não. Porque a nota de 2 dólares, tem uma fetichização em cima dela, porque ela é raríssima, muita gente nem sabe que existe nota de dois dólares. E eu tive uma sorte do cacete porque, quando eu compro dinheiro para fazer obra, eu tenho amigos que trabalham em casa de câmbio, fiz amizade com eles. Um deles um dia me ligou “caralho, eu trabalho há 10 anos e nunca vi. Um Maluco trocou 100 dólares em notas de 2 dólares. Aí fui na internet e vi toda essa história” e pô, realmente, eu comprei tudo, é uma nota que eu guardo, assim, solto de vez em quando, dois dólares.

**André: Agora então, está valendo muito mais.**

João: A não, 1 dólar, 2 dólares e 1 real. Tudo que é 1 real é muito precioso. A cereja do bolo da série, da edição.

**André: A nota acabou também, né?**

João: Mas os trabalhos são da época que ainda tinha a nota, né? Porque tanto do “Dinheiro Pegando Fogo”, quanto “Dinheiro quebra-cabeça”, você tem 1, 2, 5, 10, 20, são 7, né? 50 e 100. Eu não fiz todos. Do “Dinheiro Pegando Fogo”, tenho 3 ainda para comercializar, 5, 2 e 1 real. Todas as outras 4 já foram vendidas para alguma coleção ou acervo. O MAR tem, o Museu de Arte do Rio tem “Moeda Pegando Fogo”, “Pratos” e os trabalhos do EmpreZa. No MAR também tem a moeda pegando fogo, a Pinacoteca também tem a nota de 50 reais pegando fogo. E o Itaú Cultural, também tem uma nota de 20 reais pegando fogo. Das instituições grandes.

**André: Você tem alguma outra história para contar do Sérgio, envolvendo a coleção, envolvendo ele?**

João: A cara, eu acho que, essa história da comissão da performance, acho que ela é bem sintomática, ela já é bem clara quanto as nossas relações de confiança, afetiva, sabe? E principalmente de parceria: “olha, vamos fazer uma parada legal”. Uma história que vai ser engraçada, é que toda vez que pode, eu cobro dele, a Bianca fez a entrevista, da museologia, sobre a coleção. E na entrevista, que vai ser publicada, eu falei para ele, eu cobre dele. A coleção passa a ter uma vida,: é nossa, sacou? Desculpa, mesmo. É nossa. Ele tem responsabilidade sobre, esse

compartilhar da própria gestão da exposição. Ele tem, sim. E eu falei pra ele, eu vou ajudar nisso. Aí eu puxo a responsabilidade pra mim também. Mas eu falei publicamente dele ali. Eu estou fazendo essa cobrança, que o gesto de comprar a performance do EmpreZa, ele realmente só vai ter uma expressão e dar a contribuição que dá pra dar quando ele tiver uma representatividade muito boa de performances de vários artistas. Não tem sentindo, uma coleção daquele tamanho, mais de 2 mil peças, que tem uma seção de pintura, uma sessão de vídeo, uma sessão de objetos, ter 2 performances do mesmo artista, entendeu? O marco da primeira performance da história do Brasil pra coleção particular, ser dele, já tem, mas isso não significa tanto. Para aquela parada ter a vontade que tem, ele vai ter que ter uma representatividade da performance, de vários artistas. Não adianta mais comprar do EmpreZa. Nem de não comprar. Não comprar EmpreZa, porque é coisa pra caralho, mas mano, ele vai ter que fazer assim. Vai ter que chegar a um colecionista grandioso lá, e falar “olha, essas aqui são as performances que ele tem, que a coleção tem”. Nem é dele, é da coleção. Sacou? Daí eu falei isso. Será que tem? Eu falei, “tem, desculpa, claro que tem. Você vai ter que dar um ‘corre’ atrás disso.”

**André: É porque ele já aposta no que é diferente. Ele já aposta no suporte diferente, no trabalho diferente.**

João: Mas performance é outro babado. Você chega na comercialização, na conservação e acervo de performances, é completamente imaterial, sabe? Que é complicado. Mas ele esbarra em uma “tretinha”, né? O artista da performance é complicado. Muitos têm um apego à obras que nunca chegam a comercializar. Existe uma síndrome de underground, que é um desdobramento acadêmico, sabe? De uma pureza, de uma coisa que ia ser complicado. Alguns entendem esse gesto como inscrição da própria obra, que é possível comercializar, e com isso, discutir algumas questões da potencialização das obras. Agora, é importante dizer, de apresentar a obra de um jeito nenhum. A gente apresentou essa obra várias vezes.

**André: Tem que ser contratual.**

João: Liga, igual você pede uma pintura emprestada. “Sérgio, pediram aqui para colocar uma performance no festival em Curitiba, podemos apresentar?” “pode, dá os créditos e tal”. Igual emprestar pintura. Você entende que tem uma especificidade

mas é totalmente viável. Agora, essa cobrança é engraçada assim. É, mas realmente eu penso nisso. Eu acho.

**APÊNDICE E – Entrevista com o artista Bruno Vilela realizada dia 30 de maio de 2018, por e-mail**

**André: Você, como artista, procura cultivar o contato direto com colecionadores? Isso é importante? Contribui com seu trabalho, do ponto de vista artístico, de alguma forma?**

BV: O colecionador em geral é um sujeito que ama a arte. Que tem isso como prioridade na sua vida. Investe tempo e recursos para viajar, ver museus, galerias, visitar o ateliê dos artistas. Muitos colecionadores são amigos dos artistas. Então são pessoas que respiram arte e tem um fetiche, um desejo pelas obras. Esse tipo de sentimento, de obsessão, de busca, faz do colecionador um “maluco” igual ao artista, no fim das contas. Mas nem todos são assim. Muitos compram por investimento, por status, para decorar, etc. Então alguns colecionadores viram amigos sim. Mas são poucos. Desses, pouquíssimos, fomentam e são parceiros de trabalho. Mas no Brasil não há nada que chegue perto do que o Sérgio Carvalho faz. Infelizmente.

**André: Tem relação com colecionadores de pequenas coleções também? Há diferenças nesse relacionamento?**

BV: Sim. Tem diferença sim. O cara que tem uma grande coleção tem uma grande compulsão. É um adicto. O cara que tem uma pequena coleção, em geral, não tem isso como prioridade. Compra quando pode. As grandes coleções surgem de sujeitos que, podendo ou não, colecionam sem fim, até a morte. Como eu sou um compulsivo, me identifico com os adictos. Mas me relaciono com os pequenos colecionadores também.

**André: É comum a visita de colecionadores ao seu atelier?**

BV: Não é comum. O colecionador em geral prefere ir à galeria. Mas os adictos gostam do ateliê e do artista.

**André: Como é sua relação com o colecionador Sérgio Carvalho? Como se conheceram e como essa relação tem se mantido ao longo dos anos?**

BV: Sérgio é um grande amigo, Um grande incentivador e fomentador do meu trabalho. Nos conhecemos através de amigos em comum. Um dia ele me mandou um email falando de um catalogo que iria lançar, de uma exposição de sua obra no Paço das Artes, e eu fiquei impressionado como um colecionador particular fazia uma exposição daquele tamanho e nível de artistas numa instituição pública. Esse tipo de coisa só acontece com coleções póstumas. Algo inédito. Então falei de um convite para uma residência numa instituição em Lisboa e ele me fez a proposta de financiar o projeto. Dai pra frente eu passei a mandar relatórios da viagem, uma grande aventura por Portugal. Viramos amigos e dessa aventura saiu um livro onde Joel, meu alterego, é um ilustrador que tem uma relação conflituosa com seu editor, que se chama Sérgio. Uma relação parecida com a do Peter Parker (homem aranha) e seu editor John Jonah Jameson ou "JJJ".

**André: Quando Sérgio adquiriu a primeira obra sua? Foi uma série inteira? Você já tinha representação em galeria?**

BV: em 2015. A série *A Sala Verde* completa. Desde 1996.

**André: Entre as coleções de que seus trabalhos fazem parte, podemos dizer que a do Sérgio Carvalho é a maior?**

BV: Sem dúvida. Da minha e da maioria dos artistas importantes da minha geração. Poderia haver mais “Sérgios” no Brasil, mas os investidores não sabem que arte é um “ativo”, um investimento. Não tem noção que uma coleção pode se transformar num grande patrimônio.

**André: Quantos trabalhos seus estão na coleção de Sérgio Carvalho? São séries inteiras ou trabalhos de momentos diferentes? Como foi a escolha das obras pelo Sérgio?**

BV: A Série inteira *A sala verde* com 17 obras. Duas pinturas a óleo da série *Voodoo Drama*. Um pastel da série *Animattack* e 3 óleos da série *Ordem terceira dos arcanjos azuis*.

**André: Estando você no Recife e Sérgio em Brasília, como vocês se relacionam? Como você mostra seus trabalhos pro Sérgio? Com que frequência?**



BV: Ele já veio algumas vezes ao meu ateliê em Recife. Nós nos falamos muito por mensagem. Ele acompanha meus trabalhos nas exposições, nas publicações e eu sempre mando por e-mail minhas novas obras.

**André: Para você o papel do colecionador fica restrito à aquisição das obras ou há algo além disso?**

BV: O colecionador adicto respira arte. Ele tem uma visão diferente do artista. No caso do Sérgio, ele convive com muitos artistas e tem o privilégio de saber dos bastidores do circuito das artes plásticas de um ângulo privilegiado que nenhum galerista ou artista tem. Então é um conversa muito rica de se ter. Além disso ele financia a produção de muitos artistas, os indica as galerias e alerta sobre os perigos do mercado.

**André: Como foi a seleção pra residência em Lisboa? Quem promoveu a residência?**

BV: O Carpe Diem Arte e Pesquisa, Instituição sediada no Palácio Pombal em Lisboa, me convidou para o programa de residência. O Sérgio Carvalho financiou meu projeto integralmente.